

**Estágio no Departamento de Divulgação  
do Museu Calouste Gulbenkian**

**Maria Teresa Morujão Novais de Oliveira**

**Relatório de Estágio de Mestrado em Museologia**

**Setembro, 2019**

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à  
obtenção do grau de Mestre em Museologia, realizado sob a orientação científica da  
Professora Doutora Alexandra Curvelo e orientação no local do estágio da  
Mestre Carla Paulino

## AGRADECIMENTOS

Este estágio não teria sido possível sem o apoio de várias pessoas que, ao longo do último ano contribuíram para que ele se realizasse com sucesso. É a todas elas que quero agradecer neste espaço.

À Doutora Raquel Henriques da Silva que me encorajou a candidatar-me ao estágio no Museu Calouste Gulbenkian e fez a ponte inicial com a instituição. Ao Doutor João Carvalho Dias que me encaminhou para o Departamento de Divulgação. À Doutora Alexandra Curvelo, que aceitou orientar-me e me incentivou, estando sempre disponível para responder às minhas dúvidas.

À Carla Paulino, que aceitou orientar o meu estágio e me acolheu no seu departamento, ouvindo as minhas questões, confiando em mim para participar no seu trabalho, encorajando-me e ajudando-me em todos os momentos, e tornando este estágio tão enriquecedor. À Ana Teresa, à Ana, ao Francisco e à Rosário por me terem recebido e integrado tão bem, pela partilha e apoio diários e por tudo o que me ensinaram.

À Jessica Hallett, por toda a confiança que depositou em mim para a apoiar neste seu projeto tão especial e por toda a sua amabilidade e generosidade.

A todos os membros da equipa do Museu Calouste Gulbenkian com quem contactei durante o meu estágio, pela abertura demonstrada, pelas palavras de encorajamento, pela simpatia e disponibilidade.

À Carolina, que partilhou comigo este trajeto desde aqueles dias de pânico a preencher minutas e à espera de *e-mails* até à última terça-feira a escrever *copies* em conjunto, pelo apoio, pelas conversas, pela amizade.

A todos os amigos que durante estes meses me ouviram falar sobre o Museu Calouste Gulbenkian, me encorajaram quando estava insegura e tinha dúvidas, ouviram as minhas reclamações sem se queixar, tiveram a paciência para me aturar enquanto escrevia este relatório e foram visitar a exposição.

Ao meu Pai, à minha Avó, ao Leonel e ao Gonçalo, pelas mesmas razões. Ao David, pelo carinho e apoio, pela calma e segurança que me dá. E, acima de tudo à minha Mãe, que semeou em mim o amor pela leitura, a escrita, a história, a arte e os museus. Sem ela nenhuma destas palavras estaria escrita.

# **ESTÁGIO NO DEPARTAMENTO DE DIVULGAÇÃO DO MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN**

**Maria Teresa Morujão Novais de Oliveira**

## **RESUMO**

Neste relatório descrevem-se as atividades realizadas no âmbito do estágio curricular de mestrado em Museologia levado a cabo no Departamento de Divulgação do Museu Calouste Gulbenkian entre outubro de 2018 e junho de 2019. Este departamento não só é responsável pelo acompanhamento editorial das exposições e projetos promovidos pelo museu, nomeadamente a edição, revisão e criação de tabelas, textos expositivos e material de divulgação, mas também lhe cabe a criação e revisão de conteúdos para o *site*, redes sociais, *app* e audioguias do museu, assim como a edição de catálogos e outras publicações.

O relatório encontra-se dividido em quatro capítulos. No primeiro faz-se uma breve contextualização sobre a história, programação, missão e valores do Museu Calouste Gulbenkian, e descreve-se o trabalho do Departamento de Divulgação, salientando-se, ao mesmo tempo, alguns dos principais conceitos abordados, de modo a enquadrar o restante relatório. No segundo capítulo apresenta-se um resumo do estágio, com uma descrição das várias tarefas realizadas, destacando-se as mais relevantes e justificando a sua pertinência. Nos dois capítulos seguintes aborda-se de forma mais aprofundada as principais tarefas realizadas durante o estágio: a escrita de biografias de artistas da Coleção do Fundador para o *site* do Museu Calouste Gulbenkian e a escrita de tabelas e textos para a *app* no âmbito da exposição *O Gosto pela Arte Islâmica. 1869-1939*, comissariada pela conservadora Jessica Hallett.

**PALAVRAS-CHAVE:** Museu Calouste Gulbenkian, Comunicação, Interpretação, Textos Museológicos, Tabelas, Audioguias

# **INTERNSHIP AT THE CALOUSTE GULBENKIAN MUSEUM'S DIFFUSION DEPARTMENT**

**Maria Teresa Morujão Novais de Oliveira**

## **ABSTRACT**

This report describes the activities carried out under the Museology Master's Curricular Internship held at the Calouste Gulbenkian Museum's Diffusion Department between October 2018 and June 2019. This department is not only responsible for the editorial follow-up of exhibitions and projects promoted by the museum, namely the editing, revision and creation of exhibition labels and texts and promotional material, but also for the creation and revision of contents for the museum's website, social networks, app and audio guides, as well as the edition of catalogs and other publications.

The report is divided into four chapters. The first presents a brief contextualization of the history, programme, mission and values of the Calouste Gulbenkian Museum, and describes the work of the ... Department, while highlighting some of the main definitions and concepts addressed, in order to frame the rest of the report. The second chapter presents a summary of the internship, with a description of the various tasks performed, highlighting the most relevant and justifying their relevance. In the next two chapters the main tasks - writing biographies of artists from the Founder's Collection for the Calouste Gulbenkian Museum website and writing labels and app texts for the exhibition *The Rise of Islamic Art. 1869-1939*, curated by Jessica Hallett - are discussed in more depth.

**KEYWORDS:** Calouste Gulbenkian Museum, Communication, Interpretation,  
Museum Texts, Exhibition Labels, Audioguides

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – O Museu Calouste Gulbenkian e o Departamento de Divulgação.....	3
I.1. O Museu Calouste Gulbenkian: História e Evolução.....	3
I.2. A Missão e a Visão do Museu Calouste Gulbenkian.....	7
I.3. O Departamento de Divulgação do Museu Calouste Gulbenkian.....	9
CAPÍTULO II – Resumo do Estágio.....	17
CAPÍTULO III - Estudo de Caso I – Biografias para a Coleção do Fundador.....	23
III.1. Contextualização.....	23
III.2. A escrita das biografias.....	28
CAPÍTULO IV – Estudo de Caso II – Escrita de textos para a exposição <i>O Gosto pela Arte Islâmica. 1869-1939</i> .....	33
IV.1. Apresentação e caracterização da exposição.....	33
IV.2. Escrita de um novo tipo de tabelas.....	37
IV.3. Escrita de textos para a <i>app</i> .....	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
BIBLIOGRAFIA.....	53

## ANEXOS

ANEXO I - Exemplos de <i>copies</i> produzidos para as redes sociais.....	i
ANEXO II - Textos produzidos para o <i>site</i> do Museu Calouste Gulbenkian.....	iii
ANEXO III – <i>Screenshots</i> do <i>site</i> do Museu Calouste Gulbenkian.....	v
ANEXO IV – Lista dos artistas com obra no <i>site</i> da Coleção do Fundador.....	viii
ANEXO V – Exemplos de biografias de artistas em <i>sites</i> de museus internacionais.....	ix
ANEXO VI – Biografias escritas para o <i>site</i> da Coleção do Fundador.....	xii
ANEXO VII – Fotografias da exposição <i>O Gosto pela Arte Islâmica. 1869-1939</i> .....	xxxvi
ANEXO VIII – Planta da Exposição <i>O Gosto pela Arte Islâmica. 1869-1939</i> .....	xxxviii
ANEXO IX – Exemplos de tabelas da exposição.....	xxxix
ANEXO X – Lista das peças selecionadas para a <i>app</i> .....	xli
ANEXO XI – Textos da <i>app</i> da exposição.....	xliii
ANEXO XII – <i>Screenshots</i> da <i>app</i> da exposição.....	liv

## INTRODUÇÃO

O presente relatório constitui o resultado do estágio curricular que realizei no Departamento de Divulgação do Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa, no âmbito do mestrado em Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, entre 8 de outubro de 2018 e 28 de junho de 2019. Desde o início deste mestrado tinha como intuito realizar um estágio como componente não letiva, por considerar que esta era a melhor maneira de começar a ganhar experiência de trabalho num museu e, ao mesmo tempo, aplicar os conhecimentos adquiridos e as ideias discutidas em contexto de sala de aula a um projeto concreto, possivelmente materializando esse trabalho na criação de tabelas, roteiros ou conteúdos virtuais para uma instituição cultural.

De todas as funções museológicas contempladas na atual definição de museu do ICOM, a comunicativa sempre foi uma das que mais me interessou, por considerar que muito do potencial de um museu se perde quando o conhecimento que nele é produzido não é comunicado com eficácia. Acredito que os museus têm a obrigação de transmitir, de forma apelativa e acessível, mas sempre rigorosa, o conhecimento que produzem sobre o património que conservam, sob pena de se tornarem obsoletos e inúteis para a sociedade e viverem virados, apenas, para uma elite de especialistas. Ao longo dos meus trabalhos e leituras de mestrado, interessei-me, sobretudo, pelos temas do texto em contexto expositivo, nomeadamente as tabelas e textos de sala, que, na ausência de um mediador ou guia, costumam ser o primeiro meio de comunicação sobre os objetos de um museu. Mas estes não são os únicos métodos a que os museus atuais recorrem para comunicar o seu saber. Com a propagação dos meios digitais os museus têm encontrado outras formas de difundirem o conhecimento, nomeadamente através da Internet. Como ávida e assídua utilizadora de *sites* de museus, acredito no potencial destas ferramentas para uma transmissão cada vez mais global e democrática do saber, bem como na necessidade de criar conteúdos igualmente acessíveis e rigorosos para essas plataformas.

O Museu Calouste Gulbenkian, pelo seu prestígio e reconhecimento a nível nacional e internacional, o seu dinamismo e variedade de programação e as boas condições para realização de estágios que apresentava, assim como pelo facto de ter uma coleção de qualidade excecional e de carácter único em Portugal, foi, desde o princípio, uma das minhas opções para a realização deste estágio. Um dos meus trabalhos de mestrado versara, justamente, sobre o texto na Coleção do Fundador do Museu Calouste



Gulbenkian, tendo como base o roteiro temático “Do Céu e da Terra”, criado para apresentar objetos religiosos de diferentes proveniências pertencentes ao colecionador, que considerei uma ideia extremamente interessante, por trazer olhares renovados à coleção, mas cujos textos tinham ficado aquém das minhas expectativas.

Dado este meu interesse, foi-me proposto estagiar no Departamento de Divulgação do Museu Calouste Gulbenkian, coordenado pela Dra. Carla Paulino, cuja dissertação de mestrado, a que farei referência ao longo deste relatório, versa, exatamente, sobre a comunicação acessível no contexto museológico. Este departamento não só segue de perto o desenvolvimento das inúmeras exposições e projetos promovidos pelo Museu Calouste Gulbenkian, desde o seu desenho à escrita e revisão de textos expositivos e materiais de divulgação que as acompanham, mas também é responsável pela criação e revisão de conteúdos para o *site*, redes sociais, *app* e audioguias do museu, assim como pela edição de catálogos e outras publicações mais ou menos especializadas. Teria, assim, a possibilidade de assistir e participar um pouco em todo o trabalho do museu, e de realizar uma grande variedade de tarefas, focando-me, ao mesmo tempo, nas questões ligadas ao texto e à comunicação, que mais me interessavam.

Este relatório encontra-se dividido em quatro capítulos. No primeiro faço uma contextualização breve sobre o Museu Calouste Gulbenkian, a sua história, programação, missão e valores e, mais especificamente, sobre o Departamento de Divulgação e o seu trabalho, salientando, ao mesmo tempo, alguns dos principais conceitos abordados, de modo a enquadrar o restante relatório. No capítulo seguinte apresento um resumo do estágio, descrevendo brevemente as várias tarefas que realizei e justificando a sua pertinência, destacando as que considerei mais relevantes e apresentando os estudos de caso que selecionei para aprofundar e que desenvolvo nos capítulos seguintes. São estes a escrita de biografias sobre artistas da Coleção do Fundador para o *site* do museu, uma tarefa que correspondeu ao meu interesse pela produção de conteúdos para *sites*, e a escrita de textos para a *app* e de tabelas para a exposição *O Gosto pela Arte Islâmica. 1869-1939*, comissariada por Jessica Hallett, que me permitiu trabalhar na produção de conteúdos expositivos. Reservei as minhas conclusões sobre os estudos de caso para o capítulo intitulado “Considerações Finais”, ao qual se segue a bibliografia e os anexos, onde coloquei todos os materiais que produzi e outra documentação, em especial imagens, que considerei pertinente incluir.

## CAPÍTULO I

### O Museu Calouste Gulbenkian e o Departamento de Divulgação

#### I.1. O Museu Calouste Gulbenkian: História e Evolução

O Museu Calouste Gulbenkian deve o seu nome ao empresário arménio, nascido na Turquia, Calouste Sarkis Gulbenkian (1869-1955), que, graças à sua fortuna, obtida na exploração de petróleo, reuniu uma coleção de obras de arte única no mundo.<sup>1</sup> Refugiado em Lisboa desde 1942, Calouste Gulbenkian acabou por passar em Portugal os últimos anos da sua vida, morrendo em 1955. No seu testamento, expressava o desejo de manter a sua coleção unida e de criar uma fundação com o seu nome.

Em 1956, foi instituída a Fundação Calouste Gulbenkian com fins “caritativos, artísticos, científicos e educativos”,<sup>2</sup> cujo primeiro presidente foi José de Azeredo Perdigão, executor testamentário de Gulbenkian. Entre os seus principais objetivos a nível artístico contava-se a criação de um museu para albergar as mais de 6000 obras de arte que Gulbenkian colecionara ao longo da sua vida, dispersas entre a sua casa em Paris e alguns museus internacionais, como a National Gallery de Washington.<sup>3</sup> O Museu Calouste Gulbenkian como se chamou, foi inaugurado em 1969, sendo pensado, desde a sua génese, como um “reflexo do gosto, da cultura e do espírito do Homem que o sonhou”.<sup>4</sup>

Além de José de Azeredo Perdigão, que encomendou o programa museológico e o projeto arquitetónico, com a intenção de prestar “eterna homenagem” ao Fundador,<sup>5</sup> outra figura-chave na conceção do Museu Calouste Gulbenkian foi Maria José de Mendonça, conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga, que liderou, entre 1957 e 1960, em articulação com o museólogo e então Diretor do ICOM, Georges-Henri Rivière, a criação do projeto museográfico, apoiada por Maria Teresa Gomes Ferreira, também conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga, e diretora do Museu Calouste

---

<sup>1</sup> Sobre a vida de Calouste Gulbenkian, consultar a mais recente biografia, lançada no 150º aniversário do seu nascimento, da autoria de Jonathan Conlin, *O homem mais rico do mundo. As muitas vidas de Calouste Gulbenkian* (Lisboa: Objectiva, 2019).

<sup>2</sup> Decreto-Lei nº 40 690 de 5 de julho de 1956 - Estatutos da Fundação Calouste Gulbenkian, cap. II, art. 4º.

<sup>3</sup> Para conhecer melhor a história da coleção de Calouste Gulbenkian e da sua passagem para Portugal consultar José de Azeredo Perdigão, *Calouste Gulbenkian colecionador* (Lisboa: FCG, 2006 - 3ª edição revista) ou João Castel-Branco Pereira et al., *O gosto do colecionador: Calouste Gulbenkian, 1869 1955* (Lisboa: FCG, 2006). Sobre a génese do museu e a sua conceção é fundamental, ainda, consultar de Sofia Lapa, “Para que (nos) serve o museu? A génese do Museu Calouste Gulbenkian” (Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2009).

<sup>4</sup> *Museu Calouste Gulbenkian. Roteiro*, 1996, apud Lapa, *Op. Cit.*, 66.

<sup>5</sup> Lapa, *Op. Cit.*, 240.

Gulbenkian entre a sua inauguração e 1998.<sup>6</sup>

Cerca de um sexto<sup>7</sup> das obras de arte da coleção foi exposto neste museu, distribuído por ordem cronológica, por tipologias de objetos e por geografias, começando no Antigo Egipto e seguindo pela Antiguidade até ao Próximo Oriente e Sudeste Asiático, e passando depois para a Europa, da Idade Média à *Belle Époque*. Segundo Maria José de Mendonça, “este respeito pela obra de arte parece-nos fundamental no programa de um museu, particularmente quando se trata de organizar uma colecção constituída por obras de tão grande diversidade de géneros, épocas e precedências, em que seria fácil criar efeitos espectaculares mas falsos, que levariam a um compromisso desactualizado entre o tipo específico de uma colecção particular e o que deve ser o museu”.<sup>8</sup>

Entre 1999 e 2001 o museu esteve encerrado para uma atualização dos equipamentos museográficos,<sup>9</sup> e, entre 2016 e 2017, houve remodelações nas galerias dedicadas à obra de Francesco Guardi e à pintura e escultura francesas do século XIX.<sup>10</sup> Contudo este guião expositivo, salvo alterações pontuais, manteve-se praticamente intocado desde a inauguração do museu.

As obras expostas pretendem ilustrar o ecletismo de Gulbenkian e a ligação que tinha tanto com o Oriente, onde nasceu, como com o Ocidente, onde viveu a maior parte da vida.<sup>11</sup> No museu, são vistas, essencialmente, como “objectos de contemplação e deleite”.<sup>12</sup> Nas últimas grandes obras que a Coleção do Fundador sofreu, em 2001, reforçou-se esta visão ao optar-se por “uma museografia despojada de artifícios (...) apresentando-se as obras com um mínimo de aparato cénico, redundante perante a qualidade das peças e a nobreza dos acabamentos do edifício”.<sup>13</sup>

A Fundação Calouste Gulbenkian teve ainda um importante papel no apoio às artes, criando bolsas e fundos de apoio a artistas emergentes, a nível nacional e internacional, e promovendo a exposição das suas obras. Apenas em 1983, no entanto, com a criação do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAMJAP), assim chamado em homenagem ao primeiro presidente da Fundação, é que se começou a reunir

---

<sup>6</sup> Uma lista da equipa completa, formada por diversos especialistas de diferentes nacionalidades, encontra-se em Lapa, *Op. Cit.*, 78-86.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, 20.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, 111.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, 49-54.

<sup>10</sup> “Reabertura da Galeria de Pintura e de Escultura dos Séculos XVIII e XIX,” <https://gulbenkian.pt/museu/noticias/renovacao-da-galeria-pintura-escultura-francesas-do-seculo-xix/>.

<sup>11</sup> Lapa, *Op. Cit.*, 68.

<sup>12</sup> João Castel-Branco Pereira *apud* Lapa, *Op. Cit.*, 70.

<sup>13</sup> Maria José Mendonça *apud* Lapa, *Op. Cit.*, 55.

uma “verdadeira” coleção de arte moderna, que hoje ultrapassa as dez mil obras.<sup>14</sup>

O Museu Calouste Gulbenkian e o CAMJAP coexistiram enquanto entidades separadas e independentes até 2016, ano em que se deu a fusão dos dois museus num só organismo, o Museu Calouste Gulbenkian, dividido em Coleção do Fundador e Coleção Moderna. Esta foi uma decisão estratégica que procurou potenciar o trabalho das duas equipas que, até então, operavam em paralelo e com pouco contacto, abrir a possibilidade de novas abordagens dialogantes às duas coleções e “criar um público mais unificado que possa apreciar aquilo que cada uma das coleções acrescenta à outra”.<sup>15</sup> Com a junção dos dois museus e a criação de um bilhete único, pretende-se “facilitar e dinamizar a circulação de públicos entre os dois edifícios”,<sup>16</sup> tentando que o público internacional, que visita sobretudo a Coleção do Fundador, passe a visitar também a Coleção Moderna, e que o público nacional, mais presente na Coleção Moderna, volte à Coleção do Fundador. Dois anos depois, “mais de metade das pessoas que vêm visitar a Coleção do Fundador atravessam agora o jardim para descobrirem mais acerca da arte portuguesa do século XX”.<sup>17</sup>

Outro dos principais objetivos da nova programação do museu é a maior estabilização da Coleção Moderna, visto que o antigo CAMJAP não tinha uma exposição permanente, mas promovia apenas iniciativas temporárias, bem como a introdução de “formas mais inovadoras de pensar a Coleção do Fundador”.<sup>18</sup> A exposição *Linhas do Tempo*, que decorreu entre 23 de abril de 2016 e 2 de janeiro de 2017, criou um primeiro momento de contacto entre as duas coleções,<sup>19</sup> e a nova programação expositiva foi lançada do dia 2 de março de 2017.<sup>20</sup>

A Coleção Moderna passou a organizar-se de forma cronológica pelos três pisos do edifício, com núcleos de obras e temáticas que vão rodando ao longo do ano. No átrio de entrada, apresentam-se instalações de grande dimensão, e algumas das mais recentes exposições, enquanto que as salas adjacentes são dedicadas à projeção de vídeos. No piso inferior, para contextualizar a evolução das práticas artísticas portuguesas, traça-se uma

---

<sup>14</sup> Penelope Curtis (coord. científica), *Museu Calouste Gulbenkian. Guia*. (Lisboa: FCG, 2016), 151.

<sup>15</sup> Rui Gonçalves e Clara Vilar (coord.), *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2016* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017), 55.

<sup>16</sup> Gonçalves e Vilar, *Relatório e contas 2016*, 57. Bruno Horta, “Penelope Curtis quer ‘crianças, idosos e imigrantes desfavorecidos’ no Museu Gulbenkian,” *Observador*, 7 de dezembro de 2017, [em linha].

<sup>17</sup> Rui Gonçalves, Gonçalo Moita e Clara Vilar (coord.), *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2018* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019), 75.

<sup>18</sup> Fundação Calouste Gulbenkian, *Orçamento e plano de atividades 2018*, 7 de dezembro de 2017, 107.

<sup>19</sup> Gonçalves e Vilar, *Relatório e contas 2016*, 68.

<sup>20</sup> Rui Gonçalves, Gonçalo Moita e Clara Vilar (coord.), *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e contas 2017* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018), 41.

linha cronológica com os principais acontecimentos da História de Portugal no último século. Esta cronologia é complementada por núcleos de gravuras, desenhos, fotografias e vídeos, assim como por livros e documentos em papel pertencentes à Biblioteca de Arte. Os pisos térreo e superior são dedicados, respetivamente, à escultura e à pintura.

As principais mudanças que se verificam na Coleção do Fundador dizem respeito aos núcleos de livros, gravuras e desenhos, que, por necessidades de conservação, vão alternando.<sup>21</sup> Na promoção de novas leituras sobre esta coleção, tem-se, também, promovido alguns roteiros temáticos, com tabelas comentadas, como “Do Céu e da Terra”, um roteiro por “objetos que nos falam dos rituais, cerimónias ou costumes religiosos associados a diferentes comunidades de diferentes culturas e geografias”,<sup>22</sup> ou um roteiro escrito por Jonathan Conlin por ocasião do lançamento da biografia de Calouste Gulbenkian, com curiosidades sobre a vida do colecionador; ou ainda intervenções relacionadas com as exposições no Espaço Conversa, destinadas a trazer público das exposições temporárias à Coleção do Fundador. Inaugurou-se, também, em finais de novembro de 2018, uma nova vitrina, que “rompe com o conceito tradicional de categorias históricas”,<sup>23</sup> confrontando peças de geografias e tipologias diferentes, presentemente dedicada à exposição de obras ilustrativas das ligações artísticas e comerciais entre Veneza e Istambul em 1500.

Atualmente, o Museu Calouste Gulbenkian promove oito exposições anuais de diferentes envergaduras e objetivos: duas grandes exposições monográficas, na galeria de exposições temporárias da sede da Fundação; três *Conversas*, na galeria de exposições em frente à Biblioteca de Arte, dedicadas a criar diálogos entre diversos tempos, geografias e culturas representadas nas coleções do Museu, da Biblioteca de Arte e dos Arquivos da Fundação; e três *Espaços Projeto* de entrada gratuita na Coleção Moderna, onde artistas nacionais e internacionais são convidados a desenvolver trabalhos a solo ou em parceria, de forma a atrair a comunidade artística e a divulgar a arte contemporânea junto do público.<sup>24</sup>

Além da programação habitual do museu, existem ainda outras iniciativas, como as exposições ou intervenções *Convidados de Verão*, que desafiam artistas contemporâneos a desenvolverem temas do seu interesse, trazendo “para dentro da

---

<sup>21</sup> A rotatividade de alguns acervos por questões de preservação foi, aliás, contemplada desde o início do projeto, por sugestão de Georges-Henri Rivière, *vide* Lapa, *Op. Cit.*, 156.

<sup>22</sup> “Do Céu e da Terra,” <https://gulbenkian.pt/museu/museu-em-direto/do-ceu-da-terra/>.

<sup>23</sup> “Oriente-Occidente,” <https://gulbenkian.pt/museu/museu-em-direto/oriente-ocidente/>.

<sup>24</sup> Gonçalves, Moita e Vilar (coord.), *Relatório e Contas 2018*, 75.

mostra permanente de cada uma das coleções (...) a presença e a realidade da outra”,<sup>25</sup> ou a *Gulbenkian Itinerante*,<sup>26</sup> uma série de exposições e eventos itinerantes que decorrem, ao mesmo tempo, em vários pontos do país, com temas diversos e obras do museu em diálogo com as de outras coleções, sempre dentro do tema “Atravessar Culturas através dos tempos”. Apostou-se, ainda, numa maior oferta de atividades, que inclui, entre outros, conferências, *performances*, concertos e cinema, e numa maior aposta na comunicação das mudanças nas exposições através da imprensa, de forma a trazer mais público nacional às Coleções.<sup>27</sup>

## **I.2. A Missão e a Visão do Museu Calouste Gulbenkian**

Vistos durante muito tempo como instituições elitistas, estáticas e autoritárias, criadas para preservar objetos e divulgá-los apenas entre pares, os museus têm-se vindo a renovar nas últimas décadas, face aos novos desafios políticos e económicos e à forte competição das indústrias de entretenimento, que lhes exigem uma maior proatividade na atração de públicos, e que deem, através dessa mesma captação de públicos, provas do seu valor social, como forma de conseguir mecenas e financiamentos externos.<sup>28</sup> Tem-se, também, reconhecido o seu potencial na transmissão de mensagens e na moldagem do conhecimento (*shaping of knowledge*) e da nossa própria visão sobre o passado e o presente, através dos seus acervos e da forma como estes são expostos.<sup>29</sup> Cientes deste seu poder, as instituições culturais têm cada vez mais procurado desempenhar um papel ativo nas sociedades em que se inserem, abordando temáticas e desafios da atualidade e procurando alcançar, educar e integrar públicos cada vez mais diversos, assim como trazer visibilidade a comunidades desfavorecidas, com o objetivo de fomentar uma sociedade mais justa e igualitária.<sup>30</sup> A Fundação e o Museu Calouste Gulbenkian não são exceção neste panorama.

---

<sup>25</sup> “Convidado de Verão: Joaquim Sapinho,” <https://gulbenkian.pt/museu/agenda/convidado-de-verao-joaquim-sapinho/>.

<sup>26</sup> “Gulbenkian Itinerante,” <https://gulbenkian.pt/gulbenkian-itinerante/>.

<sup>27</sup> Gonçalves, Moita e Vilar (coord.), *Relatório e Contas 2018*, 75.

<sup>28</sup> O papel dos museus face à sociedade foi destacado na Declaração de Santiago do Chile de 1972 <http://catedraunesco.ulsofona.pt/declaracao-santiago> e é assinalado na definição ICOM <http://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/>.

<sup>29</sup> Nesta área, a obra de Eilean Hooper-Greenhill é fundamental, nomeadamente, *Museums and the Shaping of Knowledge* (Londres/Nova Iorque: Routledge, 1992), *Museums and their Visitors* (Londres/Nova Iorque: Routledge, 1994), *Museums and the Interpretation of Visual Culture* (Londres/Nova Iorque: Routledge, 2000), sendo também de interesse citar John H. Falk e Lynn D. Dierking, *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning* (Lanham/Plymouth: AltaMira Press, 2000).

<sup>30</sup> Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance* (Londres/Nova Iorque: Routledge, 2007), 189. Declaração de Santiago do Chile de 1972.

A ação da Fundação Calouste Gulbenkian sempre se pautou pela filantropia e pelo apoio à cultura e às artes, como mencionado, tendo um papel cultural mais do que reconhecido tanto a nível nacional como internacional.<sup>31</sup> O Museu Calouste Gulbenkian foi concebido por Maria José de Mendonça não só como “um lugar de encontro e de repouso, onde as pessoas se habituem a procurar, na contemplação da obra de arte, a distração que se pode alcançar por outras formas de menor enriquecimento para o gosto e para o espírito”, mas também como “um autêntico instrumento de trabalho e de cultura para as gerações mais novas, ávidas de aprender”,<sup>32</sup> dotado desde o início de um Serviço de Educação, essencial para o cumprimento da função educativa,<sup>33</sup> e de uma biblioteca de referência para a História da Arte.

A missão, visão e valores do museu enquadram-se na estratégia mais vasta da Fundação Calouste Gulbenkian, que, dentro destes novos ideais, se pretende projetar cada vez mais como um todo aberto ao mundo e a uma maior variedade de públicos. É missão da Fundação o trabalho para “a construção de uma sociedade que ofereça iguais oportunidades e que seja sustentável”<sup>34</sup> e as suas prioridades estratégicas são a coesão e a integração social, a sustentabilidade e o conhecimento.<sup>35</sup> O museu tem também um papel essencial no cumprimento de dois dos principais objetivos estratégicos da Fundação: “prosseguir uma atividade artística de excelência e relevância internacional, reforçando a dimensão cívica da cultura, entendida num sentido amplo de criação, de inovação e de promoção da acessibilidade da cultura a todos os cidadãos” e “destacar o potencial das artes no questionamento, compreensão e diálogo entre diferentes épocas e civilizações, nomeadamente entre o Ocidente e o Oriente”.<sup>36</sup> Dentro dessas metas, um dos seus objetivos para 2018 consistiu em “partir das coleções para falar com um público cada vez mais abrangente, facilitar o acesso e a pesquisa, bem como desenvolver as coleções, seja com aquisições, seja com novas leituras ou novas apresentações”.<sup>37</sup>

Estes objetivos encontram eco nas palavras da própria diretora do museu, em entrevista ao jornal *Observador*, em 2017, quando afirma que: “Não queremos apenas mais visitantes, mas que o tipo de visitantes seja mais diverso. Queremos atrair pessoas

---

<sup>31</sup> Uma das mais recentes *Conversas* do museu, *Arte e Arquitetura entre Lisboa e Bagdade* centrou-se, justamente, na ação filantrópica da Fundação, neste caso no Iraque.

<sup>32</sup> Maria José de Mendonça *apud* Lapa, *Op. Cit.*, 113.

<sup>33</sup> Uma medida elogiada por Rivière, *vide* Lapa, *Op. Cit.*, 162-163.

<sup>34</sup> “Apresentação,” <https://gulbenkian.pt/fundacao/apresentacao/>.

<sup>35</sup> “Estratégia 2018-2022,” <https://gulbenkian.pt/fundacao/estrategia-2018-2022/>.

<sup>36</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>37</sup> Fundação Calouste Gulbenkian, *Orçamento e plano de atividades 2018*, 107.

que nunca visitaram o museu, pessoas mais jovens, pessoas de diversas etnias, com diferentes identidades. (...) Temos estado a trabalhar com refugiados do Iraque e do Irão e há obras que falam para eles (...). Podemos trabalhar com pessoas de contextos desfavorecidos, muitas das quais não pensam no museu como um espaço que lhes interesse. Queremos ter mais projetos de nicho, com idosos que estão sozinhos e isolados, que não têm com quem falar. (...) Podemos também trabalhar com iniciativas de apoio a imigrantes ou refugiados e trazer mais crianças de contexto social ou económico desfavorecido. O museu é um excelente espaço para as pessoas se sentirem seguras, para receberem estímulos e começarem a abrir-se ao mundo”.<sup>38</sup>

### **I.3. O Departamento de Divulgação do Museu Calouste Gulbenkian**

Aquando da fusão das duas coleções do Museu Calouste Gulbenkian, as equipas dos dois museus foram reunidas numa só, dividida em cinco departamentos principais, que encarnam as principais funções museológicas:<sup>39</sup> Curadoria e Conservação, Programação, Gestão da Coleção, Divulgação e Educação.<sup>40</sup>

É função do Departamento de Divulgação, onde realizei o meu estágio, zelar pela função comunicativa do museu, algo que é tradicionalmente entendido como “a apresentação dos resultados da pesquisa efetuada sobre as coleções (catálogos, artigos, conferências, exposições) e como o acesso aos objetos que compõem as coleções (exposições de longa duração e informações associadas)”<sup>41</sup> mas que, como refere Louise Ravelli pode englobar “all of an institution’s practices which make meaning – from the pragmatic effect of whether or not there is an admission charge (...) to the written texts pasted on walls or written in brochures, which support exhibitions”.<sup>42</sup>

O departamento é constituído por seis pessoas, coordenadas pela Dra. Carla Paulino, minha orientadora do estágio: três editoras, Ana Maria Campino, Ana Teresa Santos e Maria do Rosário Azevedo, um gestor dos *media*, Francisco Amorim, um fotógrafo, Carlos Azevedo, e um *designer*, Pedro Leitão.

A responsabilidade de acompanhar cada uma das exposições, mudanças nas coleções e outros projetos que o museu promove (como ciclos de cinema, conferências

---

<sup>38</sup> Bruno Horta, *Op. Cit.*, [em linha].

<sup>39</sup> De acordo com a definição do ICOM, o museu “adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial”.

<sup>40</sup> Gonçalves e Vilar, *Relatório e contas 2016*, 56.

<sup>41</sup> André Desvallés e François Mairesse (dir.), “Comunicação,” in *Conceitos-chave de Museologia*, (São Paulo: ICOM; Paris: Armand Collin, 2013), 35.

<sup>42</sup> Louise J. Ravelli, *Museum Texts. Communication Frameworks* (Oxon/Nova Iorque: Routledge, 2006), 1.



ou os concertos *promenade*) é distribuída anualmente pelas três editoras da equipa, que trabalham em constante diálogo com os conservadores e curadores externos de cada evento e com os *designers* responsáveis pelo desenho dos espaços e dos suportes materiais. Cabe-lhes a edição e produção dos catálogos e cadernos das exposições temporárias, de desdobráveis e outros materiais de divulgação e dos conteúdos expositivos, como folhas de sala, tabelas, textos de parede e de vitrines.<sup>43</sup> São, também, responsáveis por gerir a distribuição e o *stock* dos convites e catálogos das exposições.

O gestor dos *media* é responsável pela introdução de conteúdos no *site*, *app* e audioguias do museu, servindo de intermediário junto dos departamentos de Marketing e Transformação Digital e de Comunicação da Fundação (responsáveis pela gestão do *site* e redes sociais) e das empresas que desenvolveram a *app* e os audioguias. O fotógrafo tem como trabalho registar as exposições, desde a sua montagem, e os eventos que nelas vão decorrendo, para memória futura, e fotografar as peças para catálogos e publicações do museu. O *designer* é responsável pelo *layout* de determinados materiais expositivos e promocionais. No entanto, para o desenho gráfico das grandes exposições e dos seus catálogos recorre-se, frequentemente, a *designers* externos.

O Departamento de Divulgação (tal como o próprio museu e a Fundação) recorre, com frequência, a fornecedores externos, quer para a criação de certos conteúdos, como os textos para a *app* e para os audioguias, quer para a sua tradução, pois o museu, apesar de produzir conteúdos divulgados em português, inglês e, mais recentemente, francês, não integra nos seus quadros tradutores nem revisores nativos de línguas estrangeiras. Embora haja já um certo número de profissionais a quem recorrem habitualmente, falta-lhes uma formação técnica em História da Arte, que faz com que por vezes não interpretem corretamente os conteúdos mais especializados, e não possuem um conhecimento aprofundado das práticas e designações institucionais. Por isso, além de rever e editar os textos portugueses, as editoras realizam também um importante trabalho de revisão de traduções, não só do português para o inglês, mas também de inglês para português, pois a diretora e uma das conservadoras do museu são britânicas. Este é um processo essencial pois, como lembra o tradutor e revisor Brian Mossop, “it is

---

<sup>43</sup> Aquando da fusão dos dois museus, o departamento focou-se na construção de uma “nova identidade combinada” (Gonçalves e Vilar, *Relatório e contas 2016*, 65), que se materializou na criação de novos suportes de divulgação, como ecrãs digitais e brochuras quadrimestrais com informação sobre a programação, horários e preços, na edição de um roteiro novo, o primeiro a contemplar as duas coleções, e no desenvolvimento de uma nova linha editorial para acompanhar cada tipo de exposição, “com parâmetros fixos e uma imagem gráfica própria, coerente com o grafismo inerente às exposições” (Gonçalves, Moita e Vilar (coord.), *Relatório e Contas 2018*, 49).

extraordinarily easy to write sentences that are structured in such a way that readers will misunderstand them or have difficulty understanding them”.<sup>44</sup>

Como Louise Ravelli afirma, as exposições são o principal meio de comunicação e educação de um museu; é nelas que os museus mais investem e são elas que têm o maior impacto comunicacional.<sup>45</sup> O desenvolvimento das exposições temáticas abertas a um maior público e com metas educativas trouxe os textos expositivos para primeiro plano, exigindo uma maior utilização de estratégias interpretativas, quando antes “minimal use would be made of extended text, and if used, it would be directed largely at fellow scholars, and few other interpretative strategies were drawn upon”.<sup>46</sup>

Uma das principais linhas de atuação do Departamento de Divulgação é “sensibilizar para a necessidade de elaboração de conteúdos de fácil acesso, para suportes específicos de informação e comunicação”.<sup>47</sup> A acessibilidade nos museus, quer física, quer social, quer intelectual, é um tema que tem vindo a ser amplamente desenvolvido nos últimos anos,<sup>48</sup> pois os museus, para cumprirem os objetivos de abertura a mais públicos e de contribuição para a coesão social que atrás mencionámos, necessitam de mudar a forma como comunicam. Este foi o tema do trabalho de projeto de mestrado de Carla Paulino,<sup>49</sup> que defende a criação de conteúdos interpretativos em escrita o mais acessível possível, e com *design* adequado para serem facilmente legíveis.<sup>50</sup>

Nos museus de arte, principalmente, há ainda uma grande resistência à interpretação, considerando-se que a arte fala por si própria e que a experiência estética deve ser separada da transmissão do conhecimento, e os cursos de História e História da Arte fomentam pouco as técnicas comunicacionais e educacionais, privilegiando, muitas vezes, um discurso altamente especializado e pouco acessível.<sup>51</sup> Esta situação reforça as

---

<sup>44</sup> Brian Mossop, *Revising and Editing for Translators* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 2014), 18.

<sup>45</sup> Ravelli, *Op. Cit.*, 123.

<sup>46</sup> Ravelli, *Op. Cit.*, 3.

<sup>47</sup> Fundação Calouste Gulbenkian, *Orçamento e plano de atividades 2018*, 111.

<sup>48</sup> Sobre acessibilidade em museus consultar, a título de exemplo, Anne Rayner, *Access in Mind – towards the inclusive museum* (Edimburgo: INTACT, 1998), Clara Mineiro, *Museus e Acessibilidade* (Lisboa: Instituto Português de Museus, 2004) ou Patrícia Roque Martins, *Museus (In)capacitantes: Deficiência, Acessibilidades e Inclusão em Museus de Arte* (Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2017). Deve-se ainda destacar, para o caso português, a associação Acesso Cultura (<https://acessocultura.org/>), que tem tido um papel fundamental na luta pela acessibilidade física, social e intelectual a museus e outras instituições culturais, trabalhando na formação de profissionais, nas áreas de consultoria e promovendo vários debates sobre questões da atualidade do ponto de vista cultural.

<sup>49</sup> Carla Paulino, “Comunicação para todos. Estudo de caso sobre o Museu Calouste Gulbenkian” (Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2009).

<sup>50</sup> Para a introdução de alguns dos princípios que têm norteado a política do Departamento, *vide* Paulino, *Op. Cit.*, 50-76.

<sup>51</sup> Sobre esta questão ler Vera L. Zolberg “«An Elite Experience for Everyone»: Art Museums, the Public, and Cultural Literacy,” in *Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman e Irit

palavras de Vera Zolberg, no artigo que dedica à experiência do público nos museus de arte “it does not bode well for the educational mission that in the hierarchy of status internal to the art museum, educators are by far outclassed by curators (...). Since the museum educator is frequently viewed as a technician at best, and is subordinate to the real purpose of the museum, which is to acquire and care for artworks, democratization has a long way to go”.<sup>52</sup>

Também no Museu Calouste Gulbenkian, se parece temer, por vezes, a introdução de recursos interpretativos, sobretudo no contexto da Coleção do Fundador. Como Sofia Lapa afirmava em 2009, na sua dissertação de mestrado, o museu investiga as suas coleções e publica os resultados desses estudos em catálogos de exposições e outras publicações. Todavia, “os visitantes da exposição permanente do MCG, ao observar cada um destes objectos e ao ler a respectiva tabela, não têm acesso aos resultados da investigação feita”.<sup>53</sup> Afirmava também que “uma das componentes fundamentais da museografia na exposição permanente do MCG é a de não disponibilizar uma informação que permita uma fácil interpretação dos objectos expostos, por parte do visitante”,<sup>54</sup> chamando-lhe uma “museografia do silêncio”.<sup>55</sup> Hoje, a situação tem vindo a mudar, graças, precisamente, ao trabalho de sensibilização do Departamento de Divulgação, que conseguiu introduzir, sob a forma de folhas de sala e audioguias, uma maior interpretação na Coleção do Fundador, além de continuamente trabalhar para a criação de mais conteúdos interpretativos.

Embora grande parte das pessoas que trabalha no Museu Calouste Gulbenkian considere que a interpretação é importante, nem todos os conservadores ou curadores convidados têm facilidade em comunicar por escrito de forma acessível, pelo que o trabalho de edição levado a cabo pelo departamento é fundamental na adaptação dos conteúdos produzidos. No entanto, se o Museu Calouste Gulbenkian deseja que os seus propósitos comunicativos sejam verdadeiramente cumpridos, não basta que essa função esteja reservada a departamentos específicos, mas a equipa deve trabalhar como um todo para alcançar essa meta. Como afirmou Louise Ravelli, “while it can be appropriate to

---

Rogoff (Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press/Routledge, 2003), 49-65, Megan DiRienzo, “No. It doesn’t distract from the art,” *MW17: MW 2017*, 13 de fevereiro de 2017, [em linha] e Hooper-Greenhill, *Museums and their visitors*, 116-117.

<sup>52</sup> Zolberg, *Op. Cit.*, 53.

<sup>53</sup> Lapa, *Op. Cit.*, 64.

<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, 58.

<sup>55</sup> *Idem, ibidem*, 49. Para uma caracterização dos suportes comunicativos do museu em 2009 *vide* Paulino, *Op. Cit.*, 11-32.

have (...) individuals or groups within an institution who have special responsibilities for communication, it is not enough for an institution to palm off its responsibilities to such people. Some basic knowledge about communication (...) must be a shared institutional resource, and of concern to all”.<sup>56</sup>

Se a criação e o acompanhamento de exposições constituem o principal trabalho do Departamento, as funções deste não se esgotam nessas tarefas. O Departamento de Divulgação também se encarrega da comunicação geral, comum a todas as grandes empresas, caracterizada por Bernard Deloche como “un outil de valorisation en vue d’assurer une meilleure visibilité ou même, plus prosaïquement, une meilleure rentabilité”.<sup>57</sup>

Os museus não comunicam apenas com e acerca dos seus acervos por intermédio de exposições. Utilizam outros meios de comunicar informação, quer programática quer respeitante às suas coleções, e a prova disto é que cada vez mais destas instituições, incluindo a Fundação e o Museu Calouste Gulbenkian, investem em departamentos de Comunicação e Marketing, que possam estudar os vários públicos e elaborar estratégias para os atrair, assim como em *sites*, redes sociais, digitalizações de coleções, etc.<sup>58</sup> O Museu Calouste Gulbenkian também se tem vindo a modernizar neste domínio, investindo na utilização da Internet e das redes sociais para chegar a um maior público e aumentar o seu potencial na transmissão de novos conhecimentos. Numa época em que cada vez mais se trabalha para a divulgação do saber e em que os museus se preocupam com a acessibilidade do seu conteúdo, a digitalização das coleções e a disponibilização de informação extra, acessível a todos os que tiverem um computador com ligação à Internet, mesmo que não se possam deslocar fisicamente ao museu, é algo fundamental para que o conhecimento seja efetivamente difundido por um maior número de pessoas.<sup>59</sup> Os *sites* dos museus são uma ferramenta útil quer para os visitantes e estudantes, que têm neles uma fonte oficial onde procurar informação sobre a coleção e os artistas, preparar as suas visitas ou aprofundar o que nelas aprenderam, quer para investigadores e

---

<sup>56</sup> Ravelli, *Op. Cit.*, 5.

<sup>57</sup> Bernard Deloche, “Communication,” in *Dictionnaire de Museologie*, coordenação de André Desvallées e François Mairesse (Paris: Armand Colin, 2011), 73.

<sup>58</sup> Desvallées e Mairesse, “Comunicação”, 36. Ngaire Blankenberg, “Virtual Experiences,” In *Manual of Museum Exhibitions*, ed. Barry Lord e Maria Piacente (Lanham: Rowman & Littlefield, 2014), 147-148.

<sup>59</sup> Sobre a importância dos meios digitais nos museus consultar, por exemplo, Paul F. Marty, “Museum websites and museum visitors: digital museum resources and their use,” *Museum Management and Curatorship* 23, nº 1 (março 2008): 81-99, Scotty Sayre, “Notes of a digital media evangelist: Ten lessons from twenty years of museum media integration,” in *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, Beverly Serrell (Maryland: Rowman & Littlefield, 2015), 216-219. Blankenberg, *Op. Cit.*, 147-163 ou Alex Morrison, *Digital Strategy for Museums* (Brighton/Nova Iorque: Cogapp, 2017), 10-13.

funcionários do museu ligados à comunicação e educação, que assim podem utilizar as palavras da própria instituição como ponto de partida para ações de divulgação (por exemplo, em *copies* para as redes sociais).<sup>60</sup>

O departamento é, então, responsável pela edição e/ou criação e gestão dos conteúdos de divulgação das várias exposições e iniciativas no *site* e nas redes sociais e *newsletters* do museu. Os seus membros têm de estar cientes de tudo o que está a acontecer, para os manterem atualizados e estabelecer prioridades quanto à comunicação.

Esta gestão é da responsabilidade de uma das editoras, que acumula a função de gestora de conteúdos, selecionando semanalmente os eventos e efemérides a divulgar, assim como as imagens que as acompanham, retiradas do arquivo digital do museu. O gestor dos *media* é responsável pela introdução dos conteúdos no *site*, sendo o único membro da equipa que os pode introduzir e editar em *back-office*. No entanto, como referido, quem controla estes espaços e disponibiliza os conteúdos *online* são os Departamentos de Comunicação e de Marketing e Transformação Digital da Fundação. A criação de conteúdos para o *site* e redes sociais, aliás, não é linear: por vezes a Comunicação decide criar conteúdos, outras vezes pede à Divulgação ou a certos conservadores que o façam, o que se torna, por vezes, motivo de fricção entre os vários departamentos.

A junção das duas coleções do Museu Calouste Gulbenkian também se refletiu nos meios digitais, com a migração dos *sites* dos dois museus para o novo *site* da Fundação, unificando-se os respetivos *back-offices*.<sup>61</sup> Reformularam-se as páginas dedicadas às duas coleções, com novos conteúdos sobre as obras e criaram-se rubricas para acompanhar as exposições e as atividades promovidas pelo museu.<sup>62</sup>

Outro dos objetivos definidos desde a fusão dos museus consiste em disponibilizar e desenvolver a *app* e os audioguias de apoio à visita. O audioguia da Coleção do Fundador, encomendado a uma empresa externa e com conteúdos escritos por uma pessoa de fora, a partir de uma seleção de peças elaborada pelos conservadores, foi estreado em finais de 2018. O da Coleção Moderna, com textos dedicados a cada núcleo expositivo (e, em breve, biografias dos principais artistas), deve ser lançado no final de 2019. Além de poderem ser ouvidos no museu num dispositivo próprio, pago, os conteúdos do audioguia podem ser lidos e ouvidos de forma gratuita na nova *app* do museu, que pode

---

<sup>60</sup> Marty, *Op. Cit.*, 84.

<sup>61</sup> Gonçalves e Vilar, *Relatório e contas 2016*, 65.

<sup>62</sup> Gonçalves, Moita e Vilar (coord.), *Relatório e Contas 2017*, 50.

ser descarregada e usufruída em casa, proporcionando um maior conforto do que o audioguia e prolongando e aprofundando a experiência do museu, tornando-a mais pessoal.<sup>63</sup>

Nos dias de hoje, em que o uso dos telemóveis para aceder à Internet tem ultrapassado ou até, nalguns casos, substituído totalmente o uso dos computadores, os museus têm vindo a adaptar os seus *sites* e a criar aplicações para telemóvel, como forma de se manterem atualizados e relevantes para um público cada vez mais diverso.<sup>64</sup> Como escreveu Scott Sayre, *chief digital officer* no Corning Museum of Glass, “we need to encourage our visitors to bring and use their personal devices to access our digital content as well as resources from the world outside our museums’ walls”.<sup>65</sup> Ciente do potencial destas tecnologias, o Departamento de Divulgação investiu na criação da *app*, podendo criar ou encomendar os conteúdos e a sua locução e disponibilizá-los ao público de forma autónoma.

Na mesma altura em que se introduziram os novos audioguias na Coleção do Fundador, também se criou, pela primeira vez, conteúdo para a *app* que complementasse as grandes exposições, estreando-se esta iniciativa na exposição de Inverno *Pose e Variações. Escultura em Paris no tempo de Rodin*, com textos sobre as obras escritos pelos comissários, disponíveis como complemento à visita durante o tempo que durou a exposição. Esta possibilidade permitiu que houvesse uma maior interpretação sobre as obras, evitando a criação de tabelas com texto, mais difíceis de coadunar com o *design* expositivo.

Embora considere que este tipo de aplicações não substitui a interpretação dentro do contexto expositivo, uma vez que nem todos os visitantes terão aparelhos com capacidade para ler e abrir a aplicação ou o saberão fazer, esta não deixa de ser uma solução útil e que merece ser explorada. Afinal, como disse Catherine Devine, “because adoption in museums is not 100 percent of the audience does not make them irrelevant”<sup>66</sup> e, de acordo com Beverly Serrell, este tipo de dispositivos até pode complementar e potenciar o uso de textos e tabelas pelos visitantes.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> Sobre as vantagens e as desvantagens da utilização dos dispositivos móveis *vide* Diana Marques, Robert Costello e Brian Alpert, “A location based understanding of mobile app user behavior,” *MW17: MW 2017*, 31 de janeiro de 2017, [em linha] e Blankenberg, *Op. Cit.*, 149-150.

<sup>64</sup> Catherine Devine, “Mobile: From responsive to mobile moments,” *MW2016: Museums and the Web 2016*, 28 de janeiro de 2016, [em linha].

<sup>65</sup> Sayre, *Op. Cit.*, 218.

<sup>66</sup> Devine, *Op. Cit.*

<sup>67</sup> Beverly Serrell, *Exhibit Labels: An Interpretive Approach* (Maryland: Rowman & Littlefield, 2015), 204-205.

Uma boa publicitação da *app*, quer no *site*, quer nas bilheteiras e junto às exposições, e a formação das pessoas que têm contacto com o público para ensinarem aqueles que têm mais dificuldade em utilizá-la (assim como a disponibilização de instruções para outros visitantes que se possam sentir inibidos em perguntar) podem ajudar a que a *app* seja mais visível e utilizada.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Sayre, *Op. Cit.*, 219.

## CAPÍTULO II

### Resumo do estágio

O meu estágio no Departamento de Divulgação do Museu Calouste Gulbenkian começou no dia 8 de outubro de 2018 e terminou a 28 de junho de 2019, perfazendo o total de 800 horas repartidas ao longo de oito meses e distribuídas por um horário de quatro horas por dia (das 14:00 às 18:00), exceto às terças-feiras, dia em que o museu fecha e a equipa reúne, e em que fazia o dia completo. Esta opção por um horário parcial deveu-se não só ao facto de ter de partilhar o computador e o espaço com a minha colega Maria Carolina Cruz, com quem fiz o estágio, mas também à vontade de prolongar a minha experiência e, desta forma, participar em mais projetos e conhecer mais facetas do trabalho do museu e do departamento. Durante as terças-feiras, as duas assistíamos e participávamos nas reuniões de equipa, de manhã, e à tarde tínhamos a possibilidade de conversar com membros de diferentes setores do museu.

Estas conversas, da iniciativa da nossa orientadora de estágio (assim como outras, propiciadas pela informalidade das horas de almoço), foram uma forma de podermos contactar com as outras áreas de trabalho do museu, aprofundando o nosso conhecimento acerca do funcionamento da instituição. Considero relevante mencioná-las por ter sido extremamente útil poder contactar com pessoas que têm profissões diferentes, por vezes, não contempladas no currículo do mestrado, em que predomina o ponto de vista do conservador/curador e do historiador de arte. Tivemos, deste modo, a oportunidade de dialogar com a arquiteta do museu, Rita Albergaria, responsável pelo *design* de várias exposições, como *Arte e Arquitetura entre Lisboa e Bagdade* e *Sarah Affonso e a Arte Popular do Minho*; com dois conservadores da Coleção do Fundador, João Carvalho Dias (chefe do setor de curadoria e conservador da coleção de livros, desenhos e gravuras), que também nos levou a visitar as reservas do museu, e Jessica Hallett (conservadora da coleção de arte islâmica); com Sónia Brito, a funcionária administrativa responsável, entre outras funções, pela gestão das *mailing-lists* do museu; com Miguel Fumega, *registrar* das exposições temporárias; com Rui Xavier, chefe do setor de conservação preventiva e restauro; com Susana Gomes da Silva, coordenadora dos Serviços de Educação, e com a própria diretora do museu, Penelope Curtis.

Da conversa com a responsável pelos Serviços de Educação resultou a nossa participação no planeamento da primeira das “Noites Modernas”, que ocorreu a 17 de maio, uma iniciativa da curadora da Coleção Moderna Patrícia Rosas e de Susana Gomes



da Silva, com o apoio do Departamento de Marketing da Fundação, que tem como objetivo trazer jovens programadores ao museu para que desenvolvam programação de interesse para estudantes universitários, de modo a atraí-los à Coleção Moderna.<sup>69</sup> Esta iniciativa, que não estava no plano do estágio, teve como primeiras “cobaias” os jovens com menos de 30 anos que trabalhavam no museu e ofereceu-me a oportunidade de colaborar noutro tipo de tarefas, ligadas à conceção e organização de eventos, com as quais não estava familiarizada. Desenvolvemos para este evento uma programação ligada às artistas mulheres consentânea com as mudanças que então estavam a ocorrer na Coleção Moderna, onde se criou um roteiro expositivo de obras de artistas portuguesas,<sup>70</sup> que contava com leitura de poesia, música, circo aéreo, visitas guiadas por vários membros da equipa do museu, conversas com artistas e curadores e distribuição de panfletos com citações e curiosidades sobre as mulheres nas artes.

Ao longo do estágio, a nossa orientadora tentou sempre que tivéssemos contacto com o maior número possível de pessoas, e também procurou que experimentássemos a grande diversidade de tarefas da competência do seu departamento. Até dezembro, enquanto me adaptava, e porque estava em curso uma grande quantidade de projetos, realizei uma série de pequenas tarefas sem particular planeamento, que me permitiram começar a familiarizar-me com o trabalho do museu.

O início do estágio correspondeu ao princípio da montagem das exposições *Pose e Variações. Escultura em Paris no tempo de Rodin*, comissariada pela conservadora Luísa Sampaio, e *Arte e Arquitetura entre Lisboa e Bagdade*, uma *Conversa* comissariada por Patrícia Rosas e Ricardo Agarez, as duas inauguradas a 25 de outubro de 2018. As minhas primeiras tarefas tiveram, pois, a ver com estes projetos, para os quais colaborei na revisão de provas finais de textos e tabelas e na supervisão da colocação dos textos em vinil nas paredes. Realizar estas tarefas constituiu uma oportunidade enriquecedora que me permitiu estar pela primeira vez nos bastidores de uma exposição, ver as obras a ser desempacotadas e colocadas nos seus lugares e participar um pouco no trabalho da museografia. Ajudei, também, a organizar os *dossiers* de exposição de *Pose e Variações*, com as várias provas de catálogos, de tabelas e textos, e a lista das peças emprestadas, o que me permitiu aperceber-me da complexidade e exigência deste tipo de iniciativas, assim como começar a familiarizar-me com a terminologia e a burocracia envolvidas.

---

<sup>69</sup> “Noites Modernas,” <https://gulbenkian.pt/noites-modernas/>.

<sup>70</sup> “Artistas Mulheres na Coleção Moderna,” <https://gulbenkian.pt/museu/agenda/artistas-mulheres-na-colecao-moderna/>.

Nesta primeira fase do estágio acompanhei, também, mudanças nas coleções permanentes. Revi alguns textos e tabelas da Coleção Moderna e recolhi imagens e uniformizei dados sobre as obras de arte adquiridas pelo museu nos últimos três anos, para que a informação fosse inserida no novo separador do *site*, dedicado às aquisições e doações.<sup>71</sup> Fiz ainda a revisão de alguns textos para os audioguias da Coleção Moderna e testei, com a Carolina, os audioguias da Coleção do Fundador, com o objetivo de detetar erros de gravação ou de locução.

Outra tarefa em que estive envolvida foi o acompanhamento da instalação da nova vitrina, que mencionei brevemente no capítulo anterior, inaugurada no final de novembro com uma mostra dedicada às relações comerciais e artísticas entre Veneza e Istambul em 1500, comissariada por Jessica Hallett. Inicialmente, pensou-se que eu teria uma participação mais ativa neste projeto, que se queria que fosse um ponto de partida para a conservadora testar novos tipos de tabelas comentadas. No entanto o projeto sofreu alguns percalços, devido a atrasos na seleção das peças e na construção da vitrina, e a minha participação acabou por se reduzir à revisão inicial das traduções para português dos textos e das tabelas, originalmente escritos em inglês, visto que a conservadora é britânica.

A partir de novembro, comecei também a ter a tarefa, partilhada com a Carolina, de escrever alguns dos *copies* para as redes sociais do museu, textos que celebram efemérides, como dias internacionais ou aniversários de artistas, acompanhados por imagens de obras da coleção. Estes textos seguem sempre uma estrutura básica, começando pela frase “Neste dia em [ano], nascia [nome do artista]”, seguindo-se uma breve apresentação do artista ou de uma obra sua pertencente ao museu, com não mais de duas ou três linhas. Se para a Coleção Moderna o número de artistas abunda, assim como as suas obras, sendo fácil não repetir informação de ano para ano e aproveitar as mudanças na exposição permanente para publicitar novas obras em exibição, para a Coleção do Fundador nem sempre é fácil inovar, uma vez que a variedade das obras e o número de artistas são reduzidos. Os conteúdos baseiam-se, maioritariamente, em textos do *site* ou de catálogos do museu, mas por vezes, sobretudo quando se trata de artistas da Coleção Moderna, é necessário investigar noutras fontes, por existirem poucas informações sobre as obras. Nem sempre os membros da equipa, ocupados com tarefas mais urgentes e importantes, tinham tempo para fazer este trabalho, que se tornou uma tarefa semanal.

---

<sup>71</sup> “História das aquisições e doações,” <https://gulbenkian.pt/museu/historia-das-aquisicoes-e-doacoes/>.

No Anexo I podem-se consultar alguns dos *copies* que escrevi para as redes sociais, num total de cerca de 25 textos. Destaco, entre estes, a efeméride dedicada ao nascimento de Édouard Manet [Anexo I, Fig. 2], que agradou especialmente à equipa e ao Departamento de Marketing e Transformação Digital, por ter conseguido encontrar uma nova forma de abordar uma obra já muitas vezes explorada, *As Bolas de Sabão*, mencionando o seu modelo, o enteado do artista, também representado numa outra pintura de Manet, copiada pelo artista português Bernardo Marques num desenho da Coleção Moderna.

Destaco, ainda, do trabalho nestes primeiros meses, a escrita de três textos para o *site* do museu, para os separadores “Obras em Viagem” e “Museu em Direto”, onde se acompanham, respetivamente, as deslocações de obras para exposições no estrangeiro e mudanças nas coleções permanentes. Para o primeiro separador tive oportunidade de escrever sobre o empréstimo do *Retrato de uma jovem*, de Domenico Ghirlandaio, para figurar numa exposição sobre a arte do Renascimento na Alte Pinakothek de Munique,<sup>72</sup> e acerca da exposição da Ana Hatherly que, depois de inaugurada no Museu Gulbenkian, em 2017, se repetiu no México, por iniciativa dos organizadores da *Feria Internacional del Libro de Guadalajara*.<sup>73</sup> Para o “Museu em Direto” escrevi sobre a obra *Cupido Triunfante*, de Konrad Schweickle, exposta pela primeira vez em quarenta anos, na entrada do museu, por ocasião do empréstimo do *Apolo* de Houdon para a exposição *Pose e Variações*.<sup>74</sup> Estes textos foram, posteriormente, publicitados na *newsletter* do museu e nas redes sociais, para maior divulgação, e podem ser consultados no Anexo II.

Na escrita destes textos, além de ter contactado com outros membros da equipa, que me deram informações necessárias sobre as peças e as iniciativas, deparei-me com algumas outras dificuldades que reforçam a importância de uma comunicação atempada e atualizada sobre a programação. A notícia sobre o empréstimo da obra de Ghirlandaio foi dada com pouca antecedência. Na galeria, a pintura fora substituída por outra obra sem que houvesse informação sobre esta substituição, o que resultou em queixas de alguns visitantes, que não a encontraram. A notícia, uma vez completa, traduzida e inserida no *site*, demorou três semanas até ficar disponível, atrasando ainda mais a publicitação desta ausência, que entretanto passara despercebida para aqueles que não

---

<sup>72</sup> “Ghirlandaio em Munique,” <https://gulbenkian.pt/museu/obras-em-viagem/ghirlandaio-em-munique/>.

<sup>73</sup> “Ana Hatherly em Guadalajara”, <https://gulbenkian.pt/museu/obras-em-viagem/ana-hatherly-em-guadalajara/>.

<sup>74</sup> “Cupido Triunfante,” <https://gulbenkian.pt/museu/museu-em-direto/cupido-triunfante/>.

conhecem o museu e já deixara de ser novidade. O texto sobre a exposição da Ana Hatherly, pelo contrário, foi colocado *online* quase imediatamente, e pôde ser publicitado com antecedência porque houve uma notícia atempada sobre a iniciativa.

Deparei-me, também, sobretudo a escrever o texto *Cupido Triunfante*, com uma grande disparidade de critérios e pontos de vista entre curadores e outros membros da equipa do museu sobre a comunicação, relativamente àquilo a que se deve dar ênfase e à forma como se escreve, e que acaba, por vezes, por desencorajar o seguimento de certas ideias ou abordagens mais arrojadas. Um dos membros da equipa queria realçar a intervenção de restauro feita na peça, que fora limpa, depois de muitos anos nas reservas, dando-me a ler o relatório de restauro feito pela responsável. A conservadora responsável, no entanto, foi da opinião que não se deveria dar relevo à intervenção, e fui ainda aconselhada a não utilizar palavras como “sujidade” pois tal poderia dar uma má imagem do museu. Este tipo de posição contrasta com a de outras instituições que aproveitam os seus *sites*, *blogs* e redes sociais para mostrar intervenções de restauro, admitindo incertezas e utilizando uma linguagem menos formal e mais próxima do público.<sup>75</sup>

A partir de janeiro, passados estes primeiros meses de adaptação, comecei a ter um trabalho mais continuado e definido. A equipa reuniu para que encontrássemos um projeto que pudesse ser útil para os objetivos do departamento e onde, ao mesmo tempo, eu pudesse pôr as minhas capacidades à prova e aplicar os estudos que fizera na área da produção de textos expositivos, que, como disse na introdução, constituíram a minha principal motivação para estagiar neste departamento. Na sequência dessa reunião, decidiu-se que escreveria as biografias de artistas da Coleção do Fundador, algo que a equipa há muito desejava colocar no *site*, à semelhança do que acontecia já na Coleção Moderna. Entre janeiro e maio foquei-me nessa tarefa, que é alvo de análise no próximo capítulo, “Estudo de Caso I”. Ficou decidido ainda que, como desde o início se pensara, também colaboraria na organização da exposição de Verão *O Gosto pela Arte Islâmica. 1869-1939*, comissariada por Jessica Hallett.

Em janeiro reuni pela primeira vez com a comissária, para que esta me apresentasse o seu trabalho e me guiasse pela exposição, através dos primeiros rascunhos

---

<sup>75</sup> Vários museus, aliás, dedicam páginas ou publicações nas redes sociais aos trabalhos de restauro das suas peças, não tendo pudor em mostrar o lado menos “glamouroso” do trabalho nos museus. O Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque, por exemplo, tem uma página de Instagram dedicada à conservação de objetos (<https://www.instagram.com/metobjectsconservation/>), enquanto o Museu do Palácio de Versailles dedicou já algumas séries de vídeos às suas campanhas de restauro, que partilha no seu canal de Youtube (<https://www.youtube.com/user/chateauversailles>).

de textos de sala, dos planos e das imagens das obras de arte. Ficou então definido que apoiaria a Jessica na escrita das tabelas e dos textos de sala da exposição, e que escreveria os textos sobre as peças para a *app*/audioguia do museu, de modo a dar continuidade ao projeto iniciado com a exposição *Pose e Variações*. Auxiliaria também a editora responsável pela exposição, Ana Teresa Santos, naquilo que ela necessitasse em relação à publicação do catálogo.

A partir de então, assisti a algumas reuniões sobre o *design* da exposição e a edição do seu catálogo, assim como à apresentação, em fevereiro, do projeto expositivo. A minha participação começou por ser bastante passiva, e o meu principal trabalho continuou a ser a escrita de biografias e de *copies* e outras ajudas pontuais. Em março, eu e Jessica Hallett delineámos um modelo de tabela para apresentar aos *designers*, mas devido a uma série de problemas de vária ordem, o processo de criação do guião expositivo e do projeto, o fecho da lista de obras e o envio para edição dos ensaios e entradas do catálogo atrasaram-se muito, pelo que apenas em meados de abril e, sobretudo, a partir de maio, é que pude, efetivamente, começar a colaborar na exposição de forma mais ativa e sistemática, quando as entradas do catálogo sobre as peças, essenciais para a criação das tabelas e dos textos da *app*, começaram a chegar.

Os meus últimos dois meses de estágio foram, assim, dedicados à escrita e posterior revisão das tabelas da exposição e dos textos para a *app*, tarefas que irei analisar no contexto do “Estudo de Caso II”, a apoiar Jessica Hallett na elaboração dos textos de parede, na numeração das peças, na seleção de imagens publicitárias e noutras tarefas pontuais, e a colaborar com a Ana Teresa Santos na aquisição e organização de licenças de utilização de imagens para o catálogo da exposição e na revisão das provas do catálogo, das tabelas e das traduções dos textos de parede.

## CAPÍTULO III

### Estudo de Caso I – Biografias para a Coleção do Fundador

#### III.1. Contextualização

Como referido no ponto II.3, quando o Museu Calouste Gulbenkian e o antigo CAMJAP se uniram, os seus *sites* também foram unificados no novo *site* da Fundação, enquadrando-se no separador “Arte e Cultura”, juntamente com a Biblioteca de Arte e a Música (podem consultar-se alguns *screenshots* do *site* no Anexo III). A partir de então, as duas coleções passaram a ter um tratamento o mais uniforme possível, sendo apresentadas de acordo com a sua organização em cada edifício: por tipologia e geografia na Coleção do Fundador, e por cronologia na Coleção Moderna. Existem também páginas individuais sobre as obras que contêm fotografias e informações básicas, ou textos mais aprofundados sobre elas, adaptados dos mais recentes catálogos, assim como alguma bibliografia, informações sobre a sua proveniência e uma lista das exposições em que figuraram.

Na Coleção Moderna, pode-se fazer uma pesquisa de obras por artistas de A a Z, já que se conhece a autoria de todas elas e porque muitos dos seus criadores foram nomes determinantes na evolução da arte moderna, sobretudo em Portugal. Cada artista tem uma página própria, a partir da qual se pode aceder às suas obras, e que, em alguns casos, contém uma biografia, [vide Anexo III, Figs. 8 a 11]. Para um acervo que se define como “a mais completa coleção de arte moderna portuguesa”,<sup>76</sup> este tipo de abordagem justifica-se e é essencial, pois não só auxilia o visitante a encontrar o que quer, como permite divulgar, além da obra, a vida e carreira dos artistas portugueses e estrangeiros. Esta estrutura provinha da organização do anterior *site* do CAMJAP e as biografias foram pedidas a autores externos, que as assinaram e dataram, não havendo um critério único quanto ao seu conteúdo ou tamanho. Os resultados são, portanto, muito díspares e o seu tom também nem sempre é o mais acessível, pois muitos autores adotaram uma linguagem ensaística e altamente especializada, que não reflete as novas práticas de comunicação para o *site*.

Pretendia-se, agora, que este tipo de pesquisa por autor também pudesse ser feito na Coleção do Fundador e que existissem, igualmente, biografias dos artistas nela contemplados, escritas segundo um critério único. Esta iniciativa torna-se ainda mais importante por, no futuro, o museu querer disponibilizar toda a sua coleção *online*,

---

<sup>76</sup> “Coleção Moderna,” <https://gulbenkian.pt/museu/colecao-moderna/>.

inspirado nos exemplos de outras instituições, mas este projeto ainda se encontra num estado muito incipiente. Nos últimos anos, inúmeros museus têm feito um grande investimento na sua presença digital, tendo digitalizado a totalidade das suas coleções e dispondo de ferramentas de pesquisa que permitem encontrar obras de forma simples.<sup>77</sup> Este tipo de iniciativas permite dar a conhecer partes do acervo que, frequentemente, não se encontram expostas ao público, quer por falta de espaço, quer por necessidades de conservação. Possibilita, também, que um maior número de pessoas, que poderão nunca visitar o museu, tenha acesso às obras, bem como a conteúdos que complementem a informação dada no contexto expositivo e nas suas publicações.<sup>78</sup>

Para começar o processo de escrita das biografias, resolvemos apenas escolher artistas cuja obra estivesse já contemplada no *site*. O Departamento de Marketing e Transformação Digital da Fundação fizera uma primeira lista de artistas que disponibilizara *online* para teste. Essa lista deveria servir de ponto de partida para seleccionar os artistas a biografar, mas rapidamente me apercebi que apresentava várias fragilidades que teriam de ser corrigidas: faltavam muitos artistas com obras no *site*, outros eram mencionados sem (ainda) constarem dele; havia obras cujos artistas não estavam representados e várias páginas estavam repetidas, incompletas ou apresentavam conteúdos diferentes em português e em inglês. Foi necessário fazer uma lista de todos estes erros e enviá-la ao departamento responsável, de modo a que fossem corrigidos e o separador acabou por ser retirado do *site*, não havendo ainda, no momento em que redijo o presente relatório, previsão para o seu regresso.

Com o intuito de verificar que a lista ficaria completa, visitei os vários núcleos do *site* da Coleção do Fundador para perceber que artistas estavam, efetivamente, representados, e que obras suas se encontravam já digitalizadas. Excluí desta pesquisa a arte do livro, que é apresentada rotativamente no museu, por ser mais problemático definir quantos autores se associam a um livro e quais destes deveriam ser biografados: o autor do texto, o copista (especialmente importante no caso da arte islâmica), o autor da encadernação e os autores das iluminuras, gravuras ou de outras ilustrações.

Nesta pesquisa encontrei 82 artistas, cujos nomes listo no Anexo IV, sobretudo pintores e escultores europeus, mas também muitos nomes importantes das artes decorativas francesas dos séculos XVII e XVIII. Ao contrário da Coleção Moderna, onde

---

<sup>77</sup> Ken Johnson, “No Detail Goes Unnoticed When Art Is a Click Away” *New York Times*, 29 de janeiro de 2015, [em linha].

<sup>78</sup> Morrison, *Op. Cit.*, 11.

predominam os artistas portugueses, todos inseridos num contexto semelhante, e numa linha cronológica de pouco mais de um século, a Coleção do Fundador apresenta uma enorme diversidade geográfica e temporal. No entanto, apenas um dos 82 artistas listados, Hara Yoyosai, autor de um *inro*, não é ocidental, embora se conheçam outros autores não ocidentais na coleção de Calouste Gulbenkian.

Por questões de tempo, visto que iria iniciar em breve a minha colaboração na exposição *O Gosto pela Arte Islâmica*, ficou definido desde o início que não me competiria biografar todos os artistas já presentes no *site*. Era necessário, portanto, fazer uma seleção. Procurei, então, além de avaliar quais os nomes mais mencionados no *site* e no novo roteiro, perceber quais eram os artistas mais importantes da coleção, que nem sempre são os mais conhecidos na globalidade da história da arte, nem aqueles que têm um maior número de obras expostas. Podem, em vez disso, ser especialmente representativos do gosto de Calouste Gulbenkian por um tipo particular de peças, ou estar ligados a primeiras ou últimas aquisições suas. Existem, ainda, obras atribuídas a um autor ou ao seu círculo e casos em que se descobriu, entretanto, que o que se pensava ser original era uma cópia. Optei por não os tratar, a não ser quando também existiam obras de autenticidade era segura.

Selecionei 47 artistas, entre os quais se contam 11 escultores, 27 pintores, 6 marceneiros/ebanistas/cinzeladores e 4 ourives. Os seus nomes encontram-se destacados a negrito na lista do Anexo IV. Na escultura predominam nomes franceses dos séculos XVIII e XIX: selecionei aqueles cuja obra é de autoria certa e costuma estar exposta no museu (várias esculturas do *site* são de autoria atribuída ou não estão expostas), aproveitando ainda o facto de muitos estarem relacionados, por terem sido mestres e aprendizes. As exceções foram Jean de Liège, uma atribuição consensual, por ser um raro artista medieval conhecido, e Denys Pierre Puech, cuja obra *Sereia Alada arrebatando um Adolescente* não costuma estar em exposição, mas tem um significado particular por ter sido a primeira escultura europeia que Calouste Gulbenkian comprou. Já os pintores apresentavam uma maior variedade de proveniências e cronologias, sendo quase todos nomes conhecidos, pelo que optei por seleccionar aqueles que me pareciam incontornáveis em cada época e local, seguindo o próprio guião expositivo e tendo em conta a sua representatividade dentro da coleção.

Os nomes dos pintores e escultores são os mais conhecidos pelo público em geral e, portanto, justificava-se o seu maior número nesta seleção. No entanto, as chamadas artes decorativas têm uma fortíssima presença na Coleção do Fundador, que reúne um



significativo número de peças de mobiliário, têxteis e joalheria, sobretudo do século XVIII francês, e embora os nomes dos seus criadores possam não ser tão conhecidos (e, portanto, apelativos), não deixam de ter importância no seio da coleção, merecendo ser tratados de igual modo. No entanto, optou-se por limitar o seu número nesta seleção para que me pudesse focar, em primeiro lugar, nos pintores e escultores mais célebres. A seleção que fiz baseou-se no peso das obras destes artistas na Coleção do Fundador, na quantidade de informação encontrada e nas ligações estabelecidas com outros artistas da coleção.

Depois de feita esta lista, elaborei alguns estudos de caso selecionando três artistas de cada tipo sobre os quais fiz uma pesquisa inicial. Era meu intuito perceber quais as diferenças e as semelhanças nos seus percursos e, também, onde podia obter informação a seu respeito e quais as abordagens de outros museus. Após fazer uma pesquisa por vários *sites*, onde existia uma ferramenta de pesquisa por artistas de A a Z, ou no total da coleção, selecionei aqueles que tinham biografias e que apresentavam coleções mais globalizantes e com abordagens mais completas. Estes *sites* foram os da National Gallery<sup>79</sup> e da Wallace Collection,<sup>80</sup> de Londres, do Museo del Prado<sup>81</sup> e do Museo Nacional Thyssen-Bornemisza<sup>82</sup> de Madrid, da National Gallery of Art de Washington<sup>83</sup> (NGA) e do J. Paul Getty Museum<sup>84</sup> de Los Angeles. De seguida, pesquisei os nomes dos artistas selecionados e comparei os resultados para perceber o tipo de informação privilegiado por cada instituição, a extensão dos textos, o tom do discurso utilizado e a fiabilidade dos dados. Apresentei, depois, o resultado dessa pesquisa inicial e as minhas impressões a Carla Paulino. No Anexo V podem-se ver alguns *screenshots* de biografias tirados de cada um destes seis *sites*.

A NGA e o Prado possuem verdadeiras entradas de catálogo, retiradas ou adaptadas de publicações da sua iniciativa. Estes *sites* revelaram-se fontes de informação fiáveis e atualizadas, mais pormenorizadas e abonadas do que simples textos de comunicação, mas não correspondiam ao tipo de abordagem que se desejava disponibilizar no *site* da Gulbenkian. Por outro lado, o Getty e a National Gallery apresentavam biografias breves, mais interpretativas e acessíveis, mas considerei-as, por

---

<sup>79</sup> <https://www.nationalgallery.org.uk/>.

<sup>80</sup> <https://www.wallacecollection.org/>.

<sup>81</sup> <https://www.museodelprado.es/>.

<sup>82</sup> <https://www.museothyssen.org/>.

<sup>83</sup> <https://www.nga.gov/>.

<sup>84</sup> <https://www.getty.edu/>.

vezes, demasiado simplistas, pois faziam apenas uma apresentação genérica, não seguindo uma linha cronológica, atenuando certas nuances e incertezas sobre as vidas dos autores, acabando por não ser verdadeiras biografias. As biografias do Thyssen e da Wallace Collection, pareceram-me as que com mais sucesso equilibravam facto e conjectura, assumindo dúvidas quando estas existiam, mas sem entrar por questões demasiado abstratas ou académicas, seguindo uma linha cronológica e adotando uma linguagem simples, mas não simplista. Foi este o tipo de abordagem escolhido, definindo-se um limite de 350 palavras para cada texto.

Nesta pesquisa, procurei ainda perceber se havia uma relação entre o número ou a importância das obras de um autor no acervo de cada museu e a extensão da sua biografia. Na maioria dos *sites* não parece haver, pois todos os artistas são tratados em pé de igualdade, independentemente do número de obras que a instituição possui ou que estejam expostas, e as diferenças de tamanho das suas biografias devem-se, geralmente, ao conhecimento existente sobre as suas vidas. Em *sites* como os da Wallace Collection, da National Gallery ou da NGA, no entanto, nem todos os artistas contemplados na coleção se encontram biografados, provavelmente porque as obras são atribuições ou cópias pouco importantes, ou por terem menor relevo no contexto artístico geral. Noutras páginas consultadas, mesmo quando a obra é uma atribuição ou realizada apenas no círculo de um artista, aparece sob o nome do artista e este é biografado. Também não parece ter influência a obra estar exposta ou não (frequentemente dá-se essa informação ao visitante, algo que considero particularmente útil), porque estes museus têm um sistema de inventário das obras aberto ao público, enquanto o *site* da Coleção do Fundador apenas apresenta uma seleção de peças.

Havendo *online* um tão vasto leque de fontes sobre os vários artistas presentes na Coleção do Fundador, preocupou-me um pouco a repetição de informação. Senti que deveria haver algo que distinguisse a abordagem tomada pelo Museu Calouste Gulbenkian e que realçasse a sua própria especificidade, porque a Coleção do Fundador é uma coleção fechada, pessoal, sem intenções globalizantes, como o Getty ou a NGA; e também não é representativa da história da arte de um dado país, como o Prado, a National Gallery ou a Coleção Moderna. Por esta razão, uma simples biografia pareceu-me insuficiente e despersonalizada, pelo que decidi desde logo convidar o visitante do *site* a olhar para esse artista dentro do contexto da coleção de Calouste Gulbenkian. Por sugestão de Carla Paulino, coloquei a informação relacionada com o colecionador no parágrafo inicial (destacado), como introdução. Se o visitante não quiser ler a biografia

completa terá, pelo menos, uma introdução às obras do artista na coleção ou um facto que, espero, lhe desperte a curiosidade e o faça ver o acervo com um olhar renovado.

### III.2. A escrita das biografias

Depois de feita esta análise, de escrever as primeiras biografias e de receber a aprovação por parte de Carla Paulino e do conservador João Carvalho Dias, passei aos restantes artistas. Comecei pelos escultores, por serem um grupo mais unificado, estando relacionados uns com os outros, e exigirem mais pesquisa fora dos *sites* habituais. Seguiram-se os pintores e, finalmente, os marceneiros e os ourives. Por necessidade de me focar no trabalho da exposição *O Gosto pela Arte Islâmica*, a partir de maio, foi decidido que não faria os textos sobre Millet, Corot, Fantin-Latour e René Lalique. No total escrevi biografias de 43 dos 47 artistas selecionados, que podem ser lidas no Anexo VI.

Ao escrever as biografias usei sempre o mesmo tipo de abordagem comparativa, consultando os seis *sites* atrás mencionados, anotando os dados, comparando a informação mais relevante (normalmente repetida por todos) e tentando esclarecer dúvidas, antes de pesquisar nova bibliografia. Entre as tipologias de artistas que pesquisei, os pintores são os mais estudados e divulgados, visto que em grande parte das coleções, predomina a pintura, pelo que rapidamente concluí que estes *sites* seriam boas fontes para obter informação sobre pintores, mas que precisaria de pesquisar sobre os restantes artistas em *sites* de outros museus.<sup>85</sup> Além dos *sites* referidos, utilizei dicionários e enciclopédias recentes,<sup>86</sup> catálogos de exposições e das coleções do próprio museu<sup>87</sup> e,

---

<sup>85</sup> Entre estes contam-se o Musée d'Orsay (<https://www.musee-orsay.fr>); o Palácio de Versailles (<http://www.chateauversailles.fr>); o Metropolitan Museum of Art; a Tate (<https://www.tate.org.uk/>); o Rijksmuseum (<https://www.rijksmuseum.nl>); a Leiden Collection (<https://www.theleidencollection.com/>); as Uffizi (<https://www.uffizi.it/gli-uffizi>) e, no caso de alguns artistas específicos, instituições como a Rembrandthuis (<https://www.rembrandthuis.nl/>), a Rubenhuis (<https://www.rubenshuis.be/nl>), o Museu Frans Hals (<https://www.franshalsmuseum.nl/>), o Museu Rodin (<http://www.musee-rodin.fr/>), a Gipsoteca e Museu Antonio Canova (<https://www.museocanova.it>) e a Casa de Cima da Conegliano (<http://www.fondazionebcima.com/index-cima.html>). Outros *site* institucionais que se revelaram particularmente úteis, por disponibilizarem informações e catálogos *online* foram os das galerias inglesas Bowman Sculpture e Sladmore, (<https://www.bowmansculpture.com/> e <https://sladmore.com/>), especialistas em escultura dos séculos XIX e XX.

<sup>86</sup> Entre eles destaca-se Antonia Boström (ed.), *The Encyclopedia of sculpture* (Nova Iorque/Londres: Fitzroy Dearborn Publishers, 2004) e a obra de Claude Frégnac, *Les Grands Orfèvres de Louis XIII à Charles X* (Paris: Hachette, 1965), a *Encyclopedia Britannica* (<https://www.britannica.com>), a *Encyclopédie Larousse* (<https://www.larousse.fr/encyclopedie/>) e o *Dizionario Biografico degli Italiani* (<http://www.treccani.it/biografie/>) e a edição em linha do *Dictionary of pastellists before 1800* de Neil Jeffares (<http://www.pastellists.com/>).

<sup>87</sup> Maria Rosa Figueiredo. *Catálogo de escultura europeia* (Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1992-1999). Maria Isabel Pereira Coutinho. *O mobiliário francês do século XVIII* (Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 1999). Peter Fuhring. *Conceber as artes decorativas: desenhos franceses do século XVIII*.

para completar informação e resolver dúvidas, outros catálogos e artigos mais especializados, que não listarei extensivamente, por o seu uso ter sido muito pontual.

Para curiosidades sobre Gulbenkian, servi-me, além dos catálogos já citados, das obras *Calouste Gulbenkian Coleccionador*,<sup>88</sup> *Calouste Sarkis Gulbenkian: Uma Doação*,<sup>89</sup> *O Gosto do Coleccionador*<sup>90</sup> e *Memória do Sítio*,<sup>91</sup> assim como do novo roteiro, já citado, feito depois da junção das duas coleções. Também consultei o sistema de inventário do museu (Inarte), que me facultou informações sobre o número de obras de certos autores, as suas datas de aquisição e a respetiva proveniência, bem como outros dados úteis a que não teria acesso por outra via. Mais uma vez, por uma questão de tempo e de conciliação com outras tarefas, decidi não pesquisar informação de arquivo que, embora pudesse ser muito interessante e trazer novas curiosidades, seria decerto excessiva para o objetivo deste trabalho.

Como escrito anteriormente, o primeiro parágrafo de cada biografia diz respeito à representatividade do artista na coleção de Gulbenkian ou alguma curiosidade relacionada com o colecionador que merecesse destaque. Senti, por vezes, alguma dificuldade em não me repetir quando compunha estes parágrafos, visto que já se escreveu tanto sobre o seu gosto, e os autores repetem as mesmas informações de catálogo para catálogo.

Em certas ocasiões, situei as obras do museu na globalidade da carreira dos artistas, noutras escolhi listar apenas os seus nomes e o período cronológico em que foram adquiridas, ou então associei certas temáticas preferidas de um artista ao gosto particular do colecionador. Existem algumas linhas já múltiplas vezes mencionada, como o retrato (sobretudo feminino) e a paisagem,<sup>92</sup> que relacionei com a aquisição de certas obras, como se pode ver, por exemplo, no início das biografias de Degas, Gainsborough ou Fragonard. Outro ponto que procurei explorar foi a proveniência das peças, especialmente relevante no que toca às artes decorativas francesas, já que Gulbenkian possuía inúmeros

---

(Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2005). João Castel-Branco Pereira e Nuno Vassallo e Silva (coord.). *Pintura no Museu Calouste Gulbenkian* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Milão: Skira, 2009). Manuela Fidalgo. *Desenhos e aquarelas na Coleção Calouste Gulbenkian* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014). Manuela Fidalgo. *O traço e a cor: desenhos e aquarelas na coleção Calouste Gulbenkian* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014). João Carvalho Dias. *Calouste S. Gulbenkian e o gosto inglês*. (Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2015).

<sup>88</sup> José de Azeredo Perdigão, *Calouste Gulbenkian coleccionador* (Lisboa: FCG, 2006 - 3ª edição revista).

<sup>89</sup> Maria Helena Soares da Costa e Maria Teresa Gomes Ferreira (coord.), *Calouste Sarkis Gulbenkian: Uma Doação* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994).

<sup>90</sup> João Castel-Branco Pereira et al., *O gosto do coleccionador: Calouste Gulbenkian, 1869 1955* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006).

<sup>91</sup> Maria Fernanda Passos de Leite, João Carvalho Dias (coord.), *L'Hotel Gulbenkian, 51, Avenue D'Iena: memória do sítio* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011).

<sup>92</sup> Curtis, *Museu Calouste Gulbenkian. Guia*, 66.

objetos que pertenceram a figuras célebres da história europeia, como a rainha Maria Antonieta ou a imperatriz Catarina, a Grande.<sup>93</sup>

Na escrita das biografias tentei sempre manter a ordem cronológica, começando pelo nascimento e pelo contexto familiar do artista, acabando com a morte e referindo também, por vezes, o seu legado. Mencionei apenas as datas principais, para que houvesse alguma progressão temporal, mas sem demasiados pormenores, para não tornar a leitura densa. Apesar de ter tentado sempre ser coerente quanto aos critérios que segui, decidi abordar os artistas por tipologia e por contextos, uma vez que a condição do artista varia consoante a cronologia e a geografia, adaptando os meus critérios caso a caso.

É muito diferente biografar alguém do século XV, que viveu num período em que a própria conceção de artista que hoje temos não existia, em que o trabalho era feito em oficinas, com muito pouca liberdade por parte do seu criador, e para o qual a documentação não abunda, tornando os dados biográficos escassos e as incertezas muitas, ou artistas do século XVIII e XIX, que não só nos são mais próximos, como viveram numa época em que a arte era entendida de outra forma e em que havia já academias e percursos tradicionais que a maioria seguiu. Existem ainda figuras que transgridem as vias habituais, como Rodin ou Manet, cujo génio hoje é indubitável, mas não foi reconhecido pelos meios oficiais durante a maior parte das suas vidas.

Tentei evitar a citação excessiva de nomes de obras externas à coleção, a não ser quando estas são especialmente emblemáticas (como por exemplo a *Ronda da Noite* de Rembrandt ou *Impression soleil levant* de Claude Monet, de onde surgiu a designação impressionista), e fiz referência à evolução estilística e temática apenas como forma de situar certas obras dentro do percurso individual de cada artista, utilizando essa informação, sobretudo, nos parágrafos iniciais, como acontece, por exemplo, nas biografias de Turner, Dalou e Carlin. Casos houve, no entanto, sobretudo no que toca aos pintores do *Quattrocento* italiano sobre os quais subsistem poucos dados biográficos, em que as biografias que encontrei se focavam, maioritariamente, em questões estilísticas, relacionadas com a atribuição das suas obras. Como as pinturas que os representam no Museu Calouste Gulbenkian são poucas, evitei falar dessas características que não são, propriamente, biográficas e por esta razão os textos a seu respeito são mais curtos.

Não me foquei demasiado na vida familiar dos autores, além daquilo que dizia diretamente respeito à sua obra ou carreira. Acontece, frequentemente, que um artista seja

---

<sup>93</sup> Manuela Fidalgo e Maria Fernanda Passos Leite, “Obras de Proveniência Real na coleção de Calouste Gulbenkian,” in *O gosto do colecionador: Calouste Gulbenkian, 1869 1955*, 58-75.

filho de outro, e existem alguns exemplos de obras de pais e filhos coexistentes na coleção que julguei pertinente salientar, como é o caso de Jacques e Jean-Jacques Caffieri ou de Francesco e Giacomo Guardi. Também considerei importante mencionar certas amizades essenciais na carreira dos artistas, sobretudo quando ambos se encontram representados na Coleção do Fundador. É o caso, por exemplo, de Monet e de Renoir, particularmente interessante porque, a única pintura de Renoir na coleção de Gulbenkian representa a mulher de Monet, tendo sido adquirida diretamente ao seu filho.

O mesmo acontece no que toca à formação dos artistas: além de certas instituições que muitos frequentaram, tentei mencionar apenas os mestres ou influências mais incontornáveis, sobretudo quando estão representados na Coleção do Fundador. Monet, por exemplo, foi influenciado por Boudin, um artista que Gulbenkian apreciava especialmente, e Manet recebeu uma forte influência de Frans Hals, facto que salientei no parágrafo inicial da biografia do mestre holandês.

Como acontece com a vida familiar, também raramente referi a vida romântica dos artistas, a não ser quando esta tinha um impacto direto na sua arte. Por exemplo, não aludi à conturbada vida amorosa de Rembrandt, mencionada na maior parte dos *sites*, por não haver na coleção nenhum retrato das suas amantes e considerar outras informações mais relevantes. Pelo contrário, era impossível não mencionar o segundo casamento de Rubens com Helena Fourment, dado que uma das pinturas que Calouste Gulbenkian mais apreciava era um retrato seu, adquirido ao Ermitage em 1930, ou ainda o de Jean-Henri Riesener, que sucedeu a Jean-François Oeben, de quem foi aprendiz, quando casou com a sua viúva.

Todas estas relações podem ser colocadas em evidência através da criação de hiperligações entre as páginas, permitindo que o visitante, com um simples clique, aceda às biografias dos artistas mencionados, prolongando a sua experiência no *site* e tornando-a mais interativa.

Certos acontecimentos históricos também têm um especial impacto na vida de determinados artistas, como é o caso dos franceses dos séculos XVIII e XIX, que viveram a Revolução, o Império de Napoleão e as subseqüentes revoluções oitocentistas, sendo impossível não lhes fazer menção. Não tendo espaço para explicar as complexas seqüências de eventos, apenas os mencionei de passagem, quando efetivamente influenciaram as carreiras do artista em causa (como acontece por exemplo, a propósito de Canova ou de Dalou), mas tentei sempre datá-los de modo a que o leitor pudesse, pelo menos, ter uma noção do período em que ocorreram e entrever um pouco do contexto em

que o artista viveu.

Procurei, também, manter-me longe de polémicas ou especulações, não fazendo juízos de valor nem tomando como facto meras suposições ou tradições nunca confirmadas. Se esses dados não são essenciais para uma rápida captação do carácter do artista, ou se geram confusão quando comparados com informação veiculada por outras instituições, não os incluí. O museu tem o dever, em nome da verdade e da transparência, de assumir a incerteza quando o conhecimento é escasso ou pouco seguro, sob pena de perpetuar ideias falsas junto do público.<sup>94</sup> Por esse motivo, optei por utilizar expressões como “supõe-se” ou “tradicionalmente considera-se”, que não marcam uma posição definitiva sobre uma dada teoria, nem entram em pormenores especulativos, mais próprios para a discussão entre especialistas do que para a comunicação com o público em geral. Assim fiz, por exemplo, a propósito de Frans Hals, sobre o qual subsistem muitas dúvidas, nem sempre, a meu ver, corretamente abordadas nalguns dos *sites* consultados, que assumem como factos certos dados hoje considerados meras conjeturas, ou de Rogier van der Weyden, outro autor sobre cuja vida também se sabe pouco.

Os *sites* dos museus, embora geralmente fiáveis, nem sempre têm a informação mais atualizada, e é preciso precaução na sua consulta. Também, nem sempre, indicam as datas certas, podendo-se apontar o caso de Mary Cassatt como aquele em que encontrei mais discordâncias. Não só as datas de acontecimentos da sua vida variavam, como me deparei com dados incorretos. Nestes casos em que a informação apresentada não parecia ser de confiança ou era contraditória, recorri a catálogos monográficos, muitos deles, felizmente, disponibilizados *online*.

Procurei, igualmente, evitar afirmações que necessitassem de um aprofundamento que não teria possibilidade de realizar. Por exemplo, várias biografias de John Singer Sargent referiam que este conhecera James Whistler em Veneza,<sup>95</sup> mas não aprofundam esta informação, explicando se este encontro teve influência na sua obra, o que impede o leitor de tirar um maior proveito do conhecimento do facto e chegar à sua própria conclusão.

---

<sup>94</sup> Lucy Trench, *Gallery text at the V&A. A Ten Point Guide*. (Londres: V&A, 2013), 20.

<sup>95</sup> Por exemplo, o da NGA (<https://www.nga.gov/collection/artist-info.1858.html>) ou o do Thyssen (<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/sargent-john-singer>).

## CAPÍTULO IV

### Estudo de Caso II – Escrita de textos para a exposição

#### *O Gosto pela Arte Islâmica. 1869-1939*

##### **IV.1. Apresentação e caracterização da exposição:**

A minha colaboração na exposição *O Gosto pela Arte Islâmica. 1869-1939*, cujo desenvolvimento tinha vindo a acompanhar desde inícios de janeiro, constituiu o culminar do meu estágio. A exposição foi comissariada por Jessica Hallett, conservadora da coleção de arte islâmica do Museu Calouste Gulbenkian, com o apoio de Benjamin Lamblin, Renata Fontanillas, Teresa Olea Molina e Victoria Stephanie Uzum. O projeto arquitetónico teve a autoria do *designer* do museu, Mariano Piçarra, assistido pela estagiária Rita Colaço; o *design* gráfico e do catálogo foi da responsabilidade das *designers* Ana Simões, Beatriz Correia e Rita Marquito, da empresa FBA, e a coordenação editorial coube a Carla Paulino e Ana Teresa Santos. A exposição, patente na Galeria Principal do Edifício Sede da Fundação Calouste Gulbenkian, teve a duração de três meses, iniciando a 12 de julho e encerrando a 7 de outubro de 2019.

Esta exposição tem como objetivo dar a conhecer as relações entre o colecionismo de arte islâmica durante o século XIX e o início do século XX e o contexto político desse período, “identificando as notáveis sinergias entre as atividades colecionistas de Gulbenkian entre 1900 e 1930 e os desenvolvimentos paralelos no campo da «Arte Islâmica»”.<sup>96</sup> Para esse efeito, utiliza como base as coleções de arte e de livros e o arquivo de Calouste Gulbenkian, assim como importantes empréstimos feitos a coleções internacionais,<sup>97</sup> num total de 146 obras de tipologias muito variadas (cerca de 100 do museu, algumas nunca antes expostas, e as restantes emprestadas), a que se juntam mapas, esquemas e reproduções de fotografias. Encontra-se organizada seguindo uma narrativa linear, dividida em introdução, cinco núcleos - intitulados “O Império Otomano tardio”, “Islamofilia”, “A Diáspora Arménia”, “Linhas na Areia” e “A Era do Petróleo” - e uma conclusão, “Nova Ordem Mundial”.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> “O Gosto pela Arte Islâmica. 1869-1939,” <https://gulbenkian.pt/museu/agenda/o-gosto-pela-arte-islamica>.

<sup>97</sup> São estas instituições o Benaki Museum de Atenas; o Belvedere e o MAK – Austrian Museum of Applied Arts de Viena; o Musée du Louvre, a Bibliothèque des Arts Décoratifs e o Musée des Arts Décoratifs de Paris; o British Museum, a De Morgan Foundation, as Khalili Collections e o Victoria and Albert Museum de Londres; o Harris Museum, Art Gallery & Library de Preston; a David Collection de Copenhaga e o Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque. Também houve empréstimos de duas instituições portuguesas: o Paço dos Duques de Bragança e o Museu Nacional de Arte Antiga.

<sup>98</sup> No Anexo VII podem-se consultar algumas fotografias da exposição, e no Anexo VIII a sua planta.



A exposição abre com quatro objetos provenientes de cidades do Médio Oriente:<sup>99</sup> o Cairo e Damasco, capitais facilmente reconhecidas por todos, e Raca e Mossul, duas cidades mais conhecidas hoje em dia devido às guerras do Iraque e da Síria e ao terrorismo islâmico. Ao selecionar estas obras, a comissária teve como objetivo, precisamente, salientar a importância que os museus atuais têm na preservação do património proveniente de lugares em guerra. Estes objetos são acompanhados por um mapa da região, que permite a devida contextualização geográfica. Neste núcleo também se apresentam os objetivos da exposição, assim como a origem da designação arte islâmica.

A transição para o primeiro núcleo expositivo faz-se por intermédio da pintura *Ciprestes em Scutari* de Félix Ziem, datada de meados do século XIX, que retrata Istambul observada do bairro onde Calouste Gulbenkian nasceu, e de um álbum de fotografias com uma vista panorâmica da capital otomana nas décadas de 1880-1890.<sup>100</sup> Este é um dos núcleos com uma maior variedade de peças, provenientes de um grande número de empréstimos. O seu objetivo é apresentar o Império Otomano ao tempo em que Gulbenkian nasceu. Dão-se a conhecer as diferentes comunidades muçulmanas e cristãs que nele habitavam, mostrando-se alguns objetos do seu culto, como uma cobertura de *mahmal* de Damasco ou um báculo da Igreja Oriental.<sup>101</sup> Obras relacionadas com Abdulaziz (r. 1861-1876), o primeiro sultão otomano a visitar a Europa ocidental, evidenciam a sua abertura à Europa, enquanto o contraste entre ocidente e oriente, modernização e tradição é veiculado por objetos do dia-a-dia que misturam morfologias e decorações europeias e otomanas. Finalmente, duas pinturas testemunham o orientalismo e a visão algo fantasista e desinformada que os artistas europeus veiculavam sobre o mundo muçulmano nas suas pinturas.<sup>102</sup>

O segundo núcleo abre com os primeiros pratos Iznik que Calouste Gulbenkian adquiriu para a sua coleção, depois de se ter mudado para a Europa, em 1898.<sup>103</sup> Intitula-se “Islamofilia”, expressão que designa o interesse europeu pela arte islâmica, provocado pela entrada nos mercados ocidentais de artefactos do Médio Oriente, que passaram a integrar espólios de ricos colecionadores e serviram de inspiração às artes industriais europeias. Depois de um primeiro núcleo de carácter eminentemente

---

<sup>99</sup> Jessica Hallett et al., *O Gosto pela Arte Islâmica. 1869-1939* (Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2019), Cats. 1-4.

<sup>100</sup> *Idem, ibidem*, Cats. 5 e 6.

<sup>101</sup> *Idem, ibidem*, Cats. 7 e 22.

<sup>102</sup> *Idem, ibidem*, Cats. 28 e 29.

<sup>103</sup> *Idem, ibidem*, Cats. 31-33.

contextualizador, este segundo é mais visual. Muitas das vitrinas convidam o visitante a comparar obras de arte, confrontando peças islâmicas com cópias europeias ou com as suas reproduções em livros de padrões e catálogos. Expõem-se, também, obras ourivesaria e cerâmica europeias que misturam formas, decorações e técnicas islâmicas e ocidentais, confrontando-as com peças islâmicas semelhantes às que as inspiraram. Uma das vitrinas mais sugestivas é a que reúne *ashkdan*, um tipo de garrafa de gargalo comprido produzido no Irão, muito popular entre peregrinos e colecionadores, e garrafas *Art Nouveau* europeias e americanas que copiam o seu aspeto. As salas onde os colecionadores expunham objetos islâmicos, criando ambientes românticos à maneira das *Mil e Uma Noites*, são introduzidas por uma reprodução da pintura *Chez la famille Goupil* de E. Durantion, hoje desaparecida, que representa a Sala Oriental do antiquário francês Albert Goupil.<sup>104</sup> Ao lado desta reprodução encontram-se várias obras de diversas tipologias, algumas das quais pertenceram ao próprio Goupil, outras muito semelhantes às expostas na pintura. Neste núcleo ainda se apresentam, de uma forma que considero particularmente expressiva, obras que figuraram nas principais exposições de arte islâmica do virar do século, juntamente com os respetivos catálogos com as suas reproduções, que podem ter inspirado Calouste Gulbenkian a adquiri-las.

O terceiro núcleo é dedicado à comunidade arménia da diáspora, apresentada por uma Bíblia e uma veste litúrgica arménias do século XVII,<sup>105</sup> e às suas redes de comércio, tema introduzido por um raro vaso sírio, provavelmente encontrado no Grande Achado de Raca de 1906-1907.<sup>106</sup> Segue-se uma montagem de cartas dirigidas a Calouste Gulbenkian, distribuídas como num mapa, nos locais de onde foram enviadas, pondo em evidência as complexas redes de contactos arménios. Apresentam-se, ainda, exemplos da diversidade de obras adquiridas por Gulbenkian a colecionadores arménios e estabelecem-se paralelismos entre Gulbenkian e outros colecionadores da mesma nacionalidade, como Dikran Kelekian e Hagop Kevorkian, expondo-se algumas obras que lhes pertenceram, hoje parte do espólio de museus como o Metropolitan Museum of Art e o Louvre.

O quarto núcleo, “Linhas na Areia”, é um núcleo de transição, com muito poucas peças. Aqui se menciona o acordo dos 5%, que fez a fortuna de Gulbenkian e lhe valeu o

---

<sup>104</sup> Hallett et al., *Op.Cit.*, 98-99.

<sup>105</sup> *Idem, ibidem*, 78-79.

<sup>106</sup> *Idem, ibidem*, Cat. 80. O Grande Achado foi a designação pela qual ficou conhecida a descoberta de um conjunto de vasilhas com cerâmicas intactas, numa série de escavações arqueológicas feitas em Raca, na Síria, por iniciativa de antiquários arménios como Dikran Kelekian.

seu epíteto, a Primeira Guerra Mundial e a queda do Império Otomano, que alterou, irrevogavelmente, a face política do Médio Oriente, levando à criação de novos Estados e à migração massiva de povos entre a Turquia moderna e outros territórios, nomeadamente a Grécia. Um canudo de farmácia proveniente de Raca<sup>107</sup> demonstra, de forma que considero particularmente criativa, a grande instabilidade fronteiriça desta região, tendo listadas, ao seu lado, as designações que este território sírio conheceu durante os últimos anos do império e após a sua queda. Também se mostra um vídeo da evolução política do Médio Oriente, desde 1869 até à atualidade, um estojo de Corão portátil e uma bolsa de seda,<sup>108</sup> que evocam as migrações dos povos para fora do império, e duas fotografias em que se veem, amontoados, os objetos que estes refugiados transportaram nas suas viagens.

O quinto núcleo, “A Era do Petróleo”, mostra como Calouste Gulbenkian se tornou o homem mais rico do seu tempo, quando o preço do petróleo triplicou no fim da guerra, e como este enriquecimento se traduziu numa intensificação da sua atividade colecionadora. Neste núcleo expõem-se exclusivamente obras da coleção de Gulbenkian, mostrando-se, através de gráficos, como a sua atividade colecionadora evoluiu: depois de se ter interessado, sobretudo, pelas cerâmicas e têxteis, expostas nos núcleos anteriores, o magnata vira-se para os manuscritos, alguns dos quais ofertas de outros barões do petróleo, como Gustave Rothschild, e para os tapetes persas, vários deles igualmente cobiçados por figuras como J. Paul Getty ou John D. Rockefeller Jr.

Finalmente, como conclusão, expõe-se a penúltima aquisição de arte islâmica feita pelo colecionador, quando já vivia em Portugal: um raro vaso de vidro mameluco de finais do século XIII ou inícios do XIV, decorado com uma grande variedade de pássaros, que se pensa representar o poema da “Conferência das Aves” de Farid al-Din al-’Attar (c. 1145/1146-1221).<sup>109</sup> Nesta obra, as aves procuravam um líder mítico, descobrindo, após uma árdua jornada, que esse líder era, afinal, a sua união. Depois da Segunda Guerra Mundial, que trouxe novas mudanças ao Médio Oriente cujas repercussões ainda hoje se fazem sentir, também os povos islâmicos procuraram encontrar uma liderança e a sua própria identidade, após séculos de convulsões. É com este toque mais positivo que a exposição termina.

---

<sup>107</sup> Hallett et al., *Op.Cit.*, Cat. 111.

<sup>108</sup> *Idem, ibidem*, Cats. 112 e 113.

<sup>109</sup> *Idem, ibidem*, Cat. 146.

## IV.2. Escrita de um novo tipo de tabelas

Numa exposição como esta, tão repleta de ideias e informações a transmitir, desde cedo se percebeu que o texto teria um papel essencial para a sua comunicação. Afinal, como afirmou Paulette McManus num estudo sobre a prática de leitura de textos em museus: “visitors need words to know why Museum people show them the things they collect and know about and what they, as visitors, are required to attend to when they consider these things”.<sup>110</sup>

Como já referido, não costuma haver textos de parede nem tabelas interpretativas na Coleção do Fundador do Museu Calouste Gulbenkian. A introdução de novos tipos de textos e tabelas é, aliás, problemática, pois envolve repensar a exposição permanente, havendo uma grande relutância em mudar a sua apresentação e em introduzir elementos interpretativos que possam afetar a fruição estética do espaço, reservando-se, geralmente, as tabelas interpretativas para iniciativas temporárias, como os roteiros recentemente introduzidos, a que aludi no capítulo I.1, ou certas vitrinas. As exposições temporárias são, por regra, as ocasiões em que se podem explorar formas de comunicação e interpretação mais arrojadas, pois constituem momentos de criação de espaços e suportes totalmente novos, que podem, à partida, ser pensados para a inclusão de uma maior quantidade de texto.

A introdução dos textos começou a ser discutida desde as primeiras reuniões sobre a conceção do projeto expositivo, a que comecei a assistir ainda em janeiro, como referido no capítulo II. Este é um processo em que comissários, Divulgação e *designers* devem trabalhar em conjunto e estar em sintonia, e em que o diálogo é essencial. O Departamento de Divulgação deve perceber atempadamente qual a quantidade de texto, tabelas e outros materiais interpretativos que será necessário criar, de modo a estabelecer prazos para a sua entrega, edição, tradução, *design*, impressão e montagem, e o projetista deve ter essa informação em conta, para contemplar todos esses elementos no projeto expositivo, adequando-os aos diversos suportes utilizados e aos seus constrangimentos, sem sacrificar a sua legibilidade e colocando-os o mais próximo possível dos objetos que legendam.<sup>111</sup> Originalmente considerou-se numerar as tabelas, de acordo com a numeração do catálogo, mas a dificuldade em fechar a lista de obras e a eventualidade de

---

<sup>110</sup> Paulette M. McManus, “Oh, Yes, They Do: How Museum Visitors Read Labels and Interact with Exhibit Texts,” *Curator* 32, nº 3 (Setembro 1989): 183.

<sup>111</sup> Uma das dificuldades com que os visitantes da Coleção do Fundador se deparam, e que tentámos ao máximo evitar, prende-se com a distância entre peças e as suas tabelas, que dificulta a sua identificação imediata, *vide* Paulino, *Op. Cit.*, 13.

alterações de última hora fizeram com que se desistisse dessa ideia, pois poderiam daí resultar incorreções. Também se decidiu não fazer tabelas de conjunto, recorrendo a esquemas numerados (uma solução adotada em vários pontos da Coleção do Fundador, nomeadamente na secção de arte islâmica), por serem demasiado complexas de fazer e corrigir, e de difícil interpretação.

A comissão tinha já esboçado os textos de parede, que introduzem cada núcleo, cuja leitura é fundamental para que as pessoas percebam a organização da exposição. Uma vez estabelecida a quantidade e a dimensão desses textos e o tipo de suportes que ocupariam, foi necessário pensar nas tabelas das obras.

De acordo com Beverly Serrell, as tabelas são a “«frontline» form”<sup>112</sup> dos textos museológicos, aqueles que os visitantes mais provavelmente leem, pois costumam divagar pela exposição sem ter em conta qualquer organização linear ou hierárquica. Citando Daniel Jacobi, autor de vários estudos sobre textos em museus, “the very presence of a label makes something an object of the exhibition”.<sup>113</sup> As tabelas podem ser de dois tipos: não interpretativas, com informações mínimas sobre as obras (nome, autor, data, material, número de inventário), ou interpretativas, contendo informação mais desenvolvida que ajude à sua interpretação, ou seja, “any label that serves to explain, guide, question, inform, or provoke – in a way that invites participation by the reader”.<sup>114</sup>

Como escreveu Charles Saumarez Smith, “artefacts do not exist in a space of their own, transmitting meaning to the spectator, but, on the contrary, are susceptible to a multiform construction of meaning which is dependent on the design, the context of other objects, the visual and historical representation, the whole environment”.<sup>115</sup> Não queríamos que as peças ficassem mudas, com tabelas que apenas indicassem o seu nome, proveniência e data, que nada transmitem ao visitante sobre a razão para a sua presença na exposição. Por esta razão, a comissão resolveu adotar um novo tipo de tabela, em que a informação sobre a peça não fosse, apenas, a classificação científica típica. No entanto, não podíamos criar textos de grandes dimensões para todas as obras, devido às limitações de espaço e sob pena de sobrecarregar o visitante com informação. Afinal, como Lucy Trench lembra, “visitors have come to look at objects, not to read books”<sup>116</sup> e, de acordo

---

<sup>112</sup> Serrell, *Op. Cit.*, 35.

<sup>113</sup> Daniel Jacobi, “Do we need to read the texts at exhibits?,” *Mondes Sociaux. Magazine de Sciences Humaines et Sociales*, 5 de fevereiro de 2018, [em linha].

<sup>114</sup> Serrell, *Op. Cit.*, 19.

<sup>115</sup> Charles Saumarez Smith, “Museums, Artefacts, and Meanings,” in *The New Museology*, ed. Peter Vergo, (Londres: Reaktion Books Ltd, 1993), 19.

<sup>116</sup> Trench, *Op. Cit.*, 9.

com Beverly Serrell, “the argument that more reading opportunities will make more visitors come back more often is based on wishful thinking, not reality”.<sup>117</sup> Também era preciso ter em conta que as tabelas seriam bilingues (em português e inglês), ocupando, por isso, o dobro do espaço, e que algumas teriam de ter um ícone com o número da *app*/audioguia.

As pessoas leem mais facilmente e em maior número tabelas curtas do que compridas.<sup>118</sup> “the length of a tweet is a new standard of what people read readily and quickly, in two to five seconds”.<sup>119</sup> Podem não as ler todas ou por ordem, podem saltar informação, conforme um objeto lhes desperte maior ou menor curiosidade, mas precisam desse apoio escrito.<sup>120</sup> Decidimos trazer o texto para o topo da tabela, colocando a interpretação primeiro: em vez de darmos apenas a denominação da obra, escrevemos uma legenda com uma ou duas frases, num total de 15 a 35 palavras, e reduzimos a informação científica à datação, local de fabrico das peças, nome da instituição detentora e número de inventário.

Depois de fechada a lista de obras e de existir já uma primeira planificação sobre o seu lugar em cada ponto da exposição, começámos a testar o tipo de abordagem escolhido para as tabelas e o respetivo *design*. Estes primeiros exemplos foram apresentados em março, numa reunião com os *designers* gráficos. Boas tabelas e textos podem tornar-se pouco apelativos ou confusos por terem uma letra demasiado pequena,<sup>121</sup> não haver suficiente contraste entre as cores, não seguirem um critério único ou estarem mal concebidos, pelo que o papel dos *designers* gráficos era, aqui, fundamental para que as tabelas fossem legíveis no espaço planeado.<sup>122</sup>

Geralmente, depois desta fase, a editora encarregada da exposição pode começar a fazer as tabelas, tarefa de que fui encarregada. Quando as tabelas não são interpretativas, o departamento apenas precisa de uma lista com a informação científica sobre as peças, pelo que a sua escrita e tradução podem ser iniciadas com bastante antecedência. No entanto, o tipo de tabelas que me incumbiram de escrever exigia ter mais informações, e a sua escrita requeria, obrigatoriamente, uma maior intervenção por parte da comissária.

---

<sup>117</sup> Serrell, *Op. Cit.*, 98.

<sup>118</sup> *Idem, ibidem*, 50 e 97-98.

<sup>119</sup> *Idem, ibidem*, 98.

<sup>120</sup> Jacobi, *Op. Cit.*, [em linha].

<sup>121</sup> Outra queixa do público do Museu Calouste Gulbenkian a que o Departamento de Divulgação tem tentado dar resposta relaciona-se com tamanho do texto das tabelas, considerado demasiado pequeno para uma leitura confortável. Carla Paulino refere-a na sua dissertação: Paulino, *Op. Cit.*, 14.

<sup>122</sup> Sobre *design* de tabelas *vide* Serrell, *Op. Cit.*, 266-286.

Para os primeiros testes, Jessica Hallet disponibilizou alguns rascunhos de entradas de catálogo e deu-me instruções sobre aquilo em que me devia focar. No entanto, as entradas finais (com as tabelas científicas das obras) apenas começaram a ser entregues em meados de abril e durante a primeira semana de maio.

À medida que as entradas de catálogo iam chegando, fui escrevendo as minhas propostas de tabelas e esboçando os textos para a *app*, que abordarei com mais profundidade no próximo ponto. Na maioria dos casos, a leitura dos ensaios e das entradas do catálogo ofereceu-me as informações necessárias para encontrar o ângulo a partir do qual deveria encarar a maioria dos objetos, explicando de forma clara o porquê de a obra estar exposta e quais os pontos mais interessantes sobre ela. Em cada núcleo tentei selecionar informação que a localizasse na narrativa, complementando o conhecimento veiculado nos textos introdutórios. No entanto, algumas peças, sobretudo as que se encontravam no núcleo dedicado à diáspora arménia, não foram objeto de entradas alargadas no catálogo e, por essa razão, não pude apresentar propostas concretas sobre elas. Noutros casos, havia vários ângulos de abordagem possíveis, e nem sempre sabia qual a informação que deveria destacar. Como Eilean Hooper Greenhill salientou: “it is very difficult to write or compile texts unless the objectives of the exhibition overall and the objectives of each section, case, panel and caption are fully understood”.<sup>123</sup> Foi, por isso, fundamental, uma vez terminado o primeiro esboço, reunir com Jessica Hallett e a sua assistente, Renata Fontanillas, que escreveu as propostas de tabelas para os manuscritos do núcleo cinco, de modo a que tudo fosse revisto, aprovado e uniformizado sob uma mesma visão. Em conjunto, dedicámos cerca de uma semana a terminar o trabalho, revimos todas as tabelas, reformulámos aquelas que não estavam do agrado da comissária e completámos as que tinham ficado por fazer.

Tentámos ser o mais concisas possível, dada as limitações de espaço, sem sacrificar coerência e precisão, o que tornou a tarefa de escrever bastante exigente. Tentámos, também, não transmitir mais do que duas a três ideias por tabela, como é recomendado pela maior parte das instituições.<sup>124</sup> Procurámos transmitir informação surpreendente, que desse alguma profundidade às peças, mas que fosse ao mesmo tempo suficientemente básica para se apreender com rapidez; algo que o visitante pudesse ler e que o incentivasse a voltar a olhar para a obra ou a relacioná-la com as peças no seu

---

<sup>123</sup> Hooper-Greenhill, *Museums and their Visitors*, 133.

<sup>124</sup> Trench, *Op. Cit.*, 34. Paulino, *Op. Cit.*, 43. The J. Paul Getty Museum, *Complete guide to adult audience interpretive materials: Gallery texts and graphics* (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011), 5.

entorno, ou que clarificasse a sua posição dentro da narrativa criada. Como nem todos os visitantes lerão os textos introdutórios, que podem conter mais informação de contexto, convém que cada legenda seja legível por si mesma e transmita a sua própria mensagem sem, no entanto, estar desligada do restante discurso expositivo. O seu propósito não é tanto a instrução, mas sobretudo a provocação.

Esta exposição tem ainda a virtude de recontextualizar certas peças de Calouste Gulbenkian que ou nunca foram exibidas no museu ou mantêm, desde a sua abertura, a mesma exposição e leitura, que é sobretudo de carácter estético. É preciso recordar que esta não é uma exposição de obras-primas, dispostas isoladamente para serem apreciadas pela sua beleza. Muitas obras, aliás, apenas ganham verdadeiro sentido em conjunto, pois foram seleccionadas não tanto pela sua qualidade artística (como por exemplo os vidros de Beykoz, objetos acima de tudo utilitários), mas pela relação que estabelecem com outras peças. Ao contrário da exposição anterior, *Pose e Variações*, onde havia uma grande liberdade de circulação e bastante permeabilidade entre os núcleos, e cujo *design* se prestava, sobretudo, à fruição estética das esculturas, que podiam ser encaradas apenas de um ponto de vista formal, os objetos desta exposição foram dispostos de acordo com o seu lugar na narrativa, de modo a transmitirem uma ideia muito específica.<sup>125</sup> O desenrolar do percurso acompanha o encadeamento da narrativa, guiando o próprio visitante até à próxima secção, pelo que é difícil compreendê-la na totalidade se se saltar uma parte.<sup>126</sup>

Como a própria comissária defendeu desde o princípio, embora se omita informação (nomeadamente, os materiais das obras), a narrativa tem de ser uma só e o seu foco deve manter-se orientado para ela.<sup>127</sup> Uma leitura do catálogo ou da *app* e as visitas orientadas trarão, certamente, outros olhares sobre as obras, acrescentando conhecimento, mas haverá sempre novas leituras a fazer. Essa é uma das virtudes dos objetos museológicos, que são polissémicos, assumindo constantemente novos significados, de acordo com o contexto em que estão inseridos e com o discurso que se cria em seu redor.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Neste sentido, caracterizar-se-ia esta seleção como representativa, de acordo com John Nicks e Maria Piacente, “Preparing the Exhibition Brief,” in *Manual of Museum Exhibitions*, 243.

<sup>126</sup> Sobre a organização do percurso expositivo como um texto *vide* Ravelli, *Op. Cit.*, 123-130.

<sup>127</sup> McManus, *Op. Cit.*, 183.

<sup>128</sup> Sobre o objeto museológico e a sua multiplicidade de significados consultar Smith, *Op. Cit.*, 6-21. Susan Pearce, “Objects as meaning; or narrating the past,” in *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan Pearce (Londres/Nova Iorque: Routledge, 2003), 19-29. Rhiannon Mason, “Museums, galleries and heritage. Sites of meaning-making and communication,” in *Heritage, Museums and Galleries. An*



Por exemplo, a lâmpada de mesquita que inicia a exposição<sup>129</sup> foi escolhida por ter sido oferecida pelo *khedive* do Egito ao rei dos belgas, aquando da abertura do Canal de Suez, no ano de nascimento de Gulbenkian. É uma peça que imediatamente nos reporta ao colecionador e, ao mesmo tempo, às circunstâncias políticas do seu tempo. Essa é a informação que considerámos mais importante veicular, como se pode ver na tabela 1 do Anexo IX, muito mais do que a sua função religiosa, que salientámos a propósito de outras peças do mesmo núcleo [Anexo IX, 2], representativas das comunidades religiosas do império. No segundo núcleo encontra-se exposta outra lâmpada de mesquita [Anexo IX, 3].<sup>130</sup> Mais uma vez, não privilegiamos o seu aspeto ou função. Esta lâmpada (como outras peças desse núcleo e do seguinte) é vista, fora do seu contexto de origem, como um objeto exótico de luxo, de acordo com o olhar dos colecionadores e antiquários europeus e arménios. Serviu, também, como fonte de inspiração a artistas ocidentais que a copiaram. Privilegiamos, então, de acordo com a narrativa, a informação que relaciona as peças com o mundo do colecionismo, com outras obras de arte expostas ou com as exposições em que figuraram, como se pode ver nas tabelas 4 a 8 do Anexo IX.

Por vezes, no entanto, para que a narrativa não se tornasse assoberbante, mencionámos outras curiosidades relacionadas com o uso ou determinadas características das peças, de que são exemplo as tabelas 9 e 10 do mesmo anexo. O nome do dono original é, também, um dado que por vezes mencionámos, por exemplo, a propósito da bandeja metálica de de Badr al-Din Lu' Lu', exposta no núcleo introdutório, da Bíblia arménia ou do jarro de Ulugh Beg, que abre o quinto núcleo, [Anexo IX, 11-13].<sup>131</sup> Nestes casos, mais do que informar os visitantes sobre a vida dessas figuras, queremos salientar, que os objetos foram feitos para pessoas de elevada condição social, realçando, assim, o prestígio da coleção de Gulbenkian e de outros colecionadores e deixando antever, ao mesmo tempo, um pouco dos contextos em que uma terão circulado.<sup>132</sup> Damos, também, um lado humano aos objetos, ligando-os a pessoas e ações concretas.<sup>133</sup> No entanto, nem sempre pudemos dar tanta ênfase a esses elementos, porque muito frequentemente não conhecemos os autores das obras, o uso que lhes davam, ou ainda as circunstâncias exatas

---

*introductory reader*, ed. Gerard Corsane (Londres/Nova Iorque: Routledge: 2005), 221-237. Desvallés e Mairesse (dir.), "Objeto de Museu," in *Conceitos-chave de Museologia*, 68-72.

<sup>129</sup> Hallett et al., *Op. Cit.*, Cat. 1.

<sup>130</sup> *Idem, ibidem*, 35.

<sup>131</sup> *Idem, ibidem*, Cats. 3, 78 e 115.

<sup>132</sup> Sobre a importância de dar ao visitante a possibilidade de esboçar uma visão do contexto no qual a obra foi feita *vide* Trench *Op. Cit.*, 30.

<sup>133</sup> *Idem, ibidem*, 22.

em que foram produzidas.

No quarto núcleo, as tabelas foram mais breves, porque as peças eram apenas duas e a maior parte da informação estava no texto de parede. Já no quinto, optou-se por incentivar um olhar mais profundo sobre os manuscritos, chamando a atenção para o que neles se encontra representado, uma vez que os visitantes podem observar as peças com uma lupa [Anexo IX, 14 e 15], e, a propósito dos tapetes, salientámos, sobretudo, informação relacionada com as circunstâncias em que foram adquiridos [Anexo IX, 16].

Além das tabelas para as peças, também escrevemos as legendas para as imagens, mapas, esquemas e outros elementos da exposição, como o iPad com digitalizações do livro *Elbise-i Osmaniye. Les Costumes populaires de la Turquie* de Osman Hamdi Bey e o vídeo com a evolução das fronteiras do Médio Oriente.

O primeiro esboço foi considerado bastante positivo por Carla Paulino e Ana Teresa Santos, que depois fizeram as revisões e correções necessárias para que as tabelas ficassem mais coerentes e acessíveis e as mandaram traduzir em inglês. De seguida uniformizei toda a informação científica e os créditos de acordo com as diretrizes de cada instituição emprestadora. O tamanho previsto para as tabelas revelou-se suficiente para que a informação ficasse legível e foi, então, pedida uma prototipagem para começarmos a perceber o aspeto que teriam. Depois de aprovado o *layout*, seguiram-se as revisões de provas, nas quais também participei.

#### **IV.3. Escrita de textos para a app**

A chegada das entradas do catálogo permitiu-me, também, finalmente começar a escrever os textos para a *app*. No fim de abril, fizemos a seleção das obras a incluir, seguindo o plano expositivo e as principais ideias transmitidas. Escolhemos trinta peças mais relevantes (listadas no Anexo X, com os seus números do catálogo, e assinaladas a vermelho na planta do Anexo VIII), cerca de 1/5 dos objetos expostos, um número que pareceu equilibrado e que acompanha, mais ou menos, cada vitrina da exposição: sete para o primeiro, oito para o segundo, seis para o terceiro, oito para o quinto e a obra final. Alguns dos textos, embora vinculados a um objeto, foram concebidos como textos de conjunto, salientando relações entre obras, na ausência de textos de vitrina e tabelas de grupo. Optámos por não seleccionar nenhuma das quatro obras do núcleo introdutório, pois havia já dois textos de parede. Demasiada informação à entrada não só se tornaria cansativa, como poderia interferir com o fluir da visita, provocando uma concentração excessiva de pessoas. Também não escolhemos nenhuma peça do quarto núcleo, por ser

um núcleo de passagem com poucos objetos.

Escrevi os textos para a *app* durante o mês de maio, acompanhando a escrita das tabelas, e dediquei o início do mês de junho à sua revisão, seguindo as indicações de Carla Paulino, Ana Teresa Santos e Jessica Hallett. Os textos foram depois traduzidos e, na última semana de estágio fiz as correções necessárias na versão inglesa. No final, foram enviados para serem gravados nas duas línguas pela empresa Mediafone e ainda tive oportunidade de ouvir as gravações no final dessa semana. A introdução dos conteúdos na *app* do museu e a sua disponibilização *online* foram da responsabilidade do gestor de conteúdos, Francisco Amorim. A totalidade dos textos pode ser lida no Anexo XI, onde estão listados com a numeração usada na *app*. No Anexo XII partilho algumas capturas de ecrã da *app*, onde se pode ver o resultado final.

Um dos principais objetivos que me propusera durante o estágio fora testar e aplicar conceitos e recomendações sobre os quais tinha lido bibliografia de referência, nomeadamente as obras já várias vezes citadas de Beverly Serrell e Louise Ravelli sobre textos e tabelas em museus e as orientações sobre texto do V&A da autoria de Lucy Trench. Chegada a esta fase, planeava aplicar o máximo do que aprendera e aprofundar as minhas reflexões sobre o tema. No entanto, a maior parte da bibliografia que consultara sobre textos museológicos referia-se a tabelas e textos expositivos, destinados a serem lidos durante uma visita à exposição, e não a textos de aplicações móveis, que tanto podem ser lidos ou ouvidos em contexto expositivo como em casa. Foi, portanto, necessário adaptar e flexibilizar os meus critérios.

O tamanho recomendado para uma tabela não excede as 100 palavras devendo ter, de acordo com as orientações do V&A, que várias vezes segui, apenas entre 50 a 70 palavras.<sup>134</sup> O limite que fora estabelecido para a *app* era de 300 palavras (cerca de dois minutos de locução), no entanto, na maior parte dos casos, os textos que escrevi apenas contêm entre 100 e 200 palavras, demorando menos de dois minutos a ouvir, com a exceção do que apresenta o emblema sufi [Anexo XI, 014], com apenas 90, e do texto sobre a *Antologia do Sultão Iskandar* [Anexo XI, 056], com 245.

Idealmente, o processo de escrita devia ser antecipado por uma “imersão” do autor do texto nos temas da exposição e por alguma investigação que lhe permitisse expandir o conhecimento sobre as peças e criar um discurso próprio sobre elas.<sup>135</sup> Assim atua, por exemplo, o Serviço de Educação do museu. No entanto, os constrangimentos já descritos,

---

<sup>134</sup> Trench, *Op. Cit.*, 8.

<sup>135</sup> Maria Piacente, “Interpretive Planning,” in *Manual of Museum Exhibitions*, 255-256.

e a necessidade de cumprir outras tarefas, obrigaram a que o meu trabalho fosse menos pessoal e que dependesse quase exclusivamente das informações veiculadas pelos ensaios e entradas do catálogo e em conversas com a comissária. No entanto, tentei sempre adaptar a informação de um modo diferente do utilizado no catálogo.

Eilean Hooper-Greenhill salienta que “the production of the text should be a planned and professional process, based on clear objectives for the exhibition and research into audiences”.<sup>136</sup> Segundo um estudo realizado em 2015, o público do Museu Calouste Gulbenkian é principalmente constituído por pessoas com formação superior, predominando os especialistas das atividades intelectuais e científicas.<sup>137</sup> Todavia, como já foi referido no ponto I.2, não é este o único público que o museu pretende alcançar. Longe de tentar uma abordagem personalizada para cada tipo de público, tarefa provavelmente impossível, era preciso ter em conta alguns fatores que os visitantes têm em comum, como o seu desejo de aprender e a noção de que o seu conhecimento sobre um tema é limitado, assim como o pouco tempo que terá para dedicar a cada peça e texto com profundidade, que o fará saltar aquilo que não perceber.<sup>138</sup>

O nível de escrita não precisava de ser o mais básico, sob pena de soar paternalista ou infantil,<sup>139</sup> mas as frases deviam estar construídas de forma a que a linguagem mais especializada fosse sempre explicada (quer diretamente, quer pelo contexto)<sup>140</sup> e os termos estrangeiros traduzidos.<sup>141</sup> Procurei utilizar uma linguagem espontânea, mas rigorosa, e não demasiado coloquial,<sup>142</sup> admitindo sempre a incerteza quando certas interpretações eram apenas suposições<sup>143</sup> (por exemplo a propósito da taça de Raca [Anexo XI, 042], cujo papel na exposição é baseado numa teoria não completamente confirmada, ou do vaso com pássaros [Anexo XI, 068] cuja leitura iconográfica, embora muito apelativa, é uma suposição).

Esforcei-me, ainda, por manter um número limitado de ideias por frase, não mais

---

<sup>136</sup> Hooper-Greenhill *Museums and their Visitors*, 132. Nas palavras de Lucy Trench, “Write for your audience”, in *Op. Cit.*, 3.

<sup>137</sup> Margarida Sousa, “Público(s) do Museu Calouste Gulbenkian” (Dissertação de Mestrado, ISCTE-IUL - Instituto Universitário de Lisboa, 2015), 56-59.

<sup>138</sup> Serrell, *Op. Cit.*, 49-67. Trench, *Op. Cit.*, 3-7. Sobre textos “visitor-friendly” consultar Serrell, *ibidem*, 117-134.

<sup>139</sup> Sobre a escolha do nível de leitura consultar, mais uma vez, Serrell, *Op. Cit.*, 86-96, ou Ravelli, *Op. Cit.*, 49-68.

<sup>140</sup> Trench, *Op. Cit.*, 37.

<sup>141</sup> Getty, *Op. Cit.*, 5. Embora tenha tido sempre o cuidado de traduzir títulos e palavras árabes, falharam-me alguns casos em que existiam títulos em francês, e só me apercebi disso ao ouvir a gravação dos textos.

<sup>142</sup> Trench, *Op. Cit.*, 31-32.

<sup>143</sup> *Idem, ibidem*, 20-21.

de uma ou duas, pois, como disse anteriormente, frases demasiado longas são mais difíceis de apreender. Tentei também ser sempre coerente e seguir uma ordem de ideias que decorresse do que foi previamente escrito, tendo em conta os princípios explanados por Louise Ravelli sobre a transmissão da informação,<sup>144</sup> sem mudanças bruscas de tema, que devem sempre ser evitadas na comunicação à distância.<sup>145</sup> Muitos autores fazem advertências contra a utilização de frases na voz passiva, por tornarem o texto mais complexo e formal,<sup>146</sup> mas Louise Ravelli explica que a voz passiva pode ser essencial para que um determinado elemento da frase se destaque como tópico (*theme*).<sup>147</sup> Por exemplo, no texto sobre o pluvial de Isfahan [Anexo XI, 040] ao escrever “esta veste de seda provém possivelmente de uma igreja de Isfahan, uma cidade no centro do Irão”, “veste de seda” era o *theme* e “Isfahan” era o *new*, ou seja, a nova informação que expande sobre o tópico principal e se pode tornar o tópico da frase seguinte.<sup>148</sup> Para manter o mesmo tópico, era impossível evitar a voz passiva: “Seria utilizada por um sacerdote cristão durante a missa e tinha originalmente a forma de uma capa semicircular, assemelhando-se a um pluvial”.

Também tentei trazer um elemento humano aos textos, quando possível. Além de procurar ligar os objetos às pessoas que os possuíram, tentei escrever frases com sujeitos e ações concretas, que criam uma imagem mental mais vívida no leitor ou ouvinte,<sup>149</sup> evitando as nominalizações, que tornam o texto mais técnico e impessoal.<sup>150</sup> Este tipo de abordagem não foi possível nas tabelas devido à necessidade de condensar a informação num curto espaço. Por exemplo, a propósito do prato com uma gazela [Anexo XI, 036], em vez de utilizar verbos reflexos como “pintava-se”, evoquei, no segundo parágrafo, a imagem do oleiro para falar sobre a técnica: “O oleiro começava por pintar os elementos azuis...”. No entanto, nem sempre é possível dar um sujeito às frases, ou por se reportarem a ideias abstratas ou por não sabermos, exatamente, quem praticou uma ação.

Nalguns casos, procurei ainda terminar com um “snappy ending”,<sup>151</sup> uma espécie de recompensa pelo esforço do leitor ou ouvinte que prestou atenção ao texto até ao fim, deixando-o com um novo facto curioso, que dá uma perspetiva renovada sobre a peça de

---

<sup>144</sup> Ravelli, *Op. Cit.*, 36-45.

<sup>145</sup> McManus, *Op. Cit.*, 183. Ravelli, *Op. Cit.*, 38.

<sup>146</sup> Trench, *Op. Cit.*, 36; Ravelli, *Op. Cit.*, 53 e 84. Getty, *Op. Cit.*, 5.

<sup>147</sup> Ravelli, *Op. Cit.*, 43.

<sup>148</sup> *Idem, ibidem*, 38.

<sup>149</sup> Serrell, *Op. Cit.*, 24-25.

<sup>150</sup> Sobre o conceito de nominalização e o seu efeito na complexidade dos textos *vide* Ravelli, *Op. Cit.*, 60-62.

<sup>151</sup> Serrell, *Op. Cit.*, 126.

forma conclusiva, não deixando o ouvinte suspenso. Assim aconteceu, por exemplo, no texto sobre os pratos Iznik [Anexo XI, 024] e sobre a copa de aparato [Anexo XI, 030], em que deixei informação que considere mais surpreendente para o fim.

A minha maior dificuldade surgiu quanto à organização da informação que, como já referi, não seguiu a estrutura do catálogo. A tentação do historiador é começar do geral para o particular, mas, numa legenda ou audioguia, o particular, ou seja, a obra, é aquilo que a pessoa vê em primeiro lugar. Segundo Beverly Serrell, a tabela deve começar com referências concretas ao objeto que interpreta, para o fazer ganhar vida: “Start with information directly related to what visitors can see, feel, do, smell, or experience from where they are standing. You do not know the age, gender, race, or educational background of your reader, but you do know the exhibit’s setting and context (...) use words that are keyed to the most noticeable size, shape, color, position, content, question, or directions to get readers started. What will visitors be likely to notice or do first? Start with that”.<sup>152</sup> Já Lucy Trench escreveu “we should be looking at the approach used in journalism, in which the ‘hook’ or the most important point comes first”.<sup>153</sup> Mas também aconselha: “engage with the object”.<sup>154</sup>

Estes são os princípios que considero mais importantes, pois frequentemente os textos em audioguias ou tabelas são demasiado abstratos, perdendo a ligação com as peças a que se reportam. Nem sempre, no entanto, me foi possível começar com essa abordagem visual, tendo de privilegiar outro tipo de informação mais importante, nem pude dialogar com as peças tanto quanto desejava, por falta de tempo e por apenas ter tido contacto com a maioria delas através de fotografias.

Por exemplo, em relação à cobertura do *mahmal* [Anexo XI, 012], ao báculo [Anexo XI, 018], ou à capa litúrgica de Isfahan [Anexo XI, 040], peças pouco comuns que o público, à partida, desconheceria, considere mais importante explicar primeiro o que era o objeto, antes de falar do seu aspeto, já que essa seria a primeira dúvida que as pessoas teriam. A propósito do emblema sufi [Anexo XI, 014], do álbum de fotografias [Anexo XI, 010], do jarro de jade [Anexo XI, 052], do fólio escrito por Mir’Ali [Anexo XI, 054] e do vaso com pássaros [Anexo XI, 068], por outro lado, reporte-me logo ao mais visível, deixando o contexto para segundo lugar. Noutros casos, ainda, nomeadamente os que se referem à lâmpada de mesquita [Anexo XI, 026], à copa de

---

<sup>152</sup> Serrell, *Op. Cit.*, 118.

<sup>153</sup> Trench, *Op. Cit.*, 6.

<sup>154</sup> *Idem, ibidem*, 16.

aparato [Anexo XI, 030], à fábula sobre a virtude do silêncio [Anexo XI, 058] e ao Alcorão [Anexo XI, 062], comecei com informação mais contextual porque estas peças eram apenas um exemplo para uma ideia maior, que não se pudera transmitir completamente no texto de núcleo ou na tabela, e outra informação mais específica já fora dada na tabela que, à partida, todos os visitantes poderiam ler. Outros casos houve, em particular no núcleo cinco, em que iniciei os textos com informação sobre a proveniência das peças (por exemplo, a propósito da *Antologia* do príncipe Iskander ou dos tapetes [Anexo XI, 058, 064 e 066]), por considerar esta abordagem mais coerente com a temática do núcleo, e por outra informação ter sido salientada nas tabelas.

Finalmente, como atrás mencionei, certas entradas não dizem respeito a uma peça só, mas a um conjunto de objetos que não eram considerados individualmente na exposição ou no catálogo, como o vaso de porcelana [Anexo XI, 020], os pratos Iznik [Anexo XI, 024], a encadernação persa [Anexo XI, 028] e as *ashkdan* [Anexo IX, 032]. Por limitações da *app*, que não permite ter imagens de mais do que uma obra numa mesma entrada (e estas revelam apenas um pormenor), estes textos ficaram vinculados a um só objeto, mas abordam os restantes da mesma vitrina ou parede.

A escrita destes textos deu azo a algumas dúvidas, pois tinha de arranjar uma forma de identificar as obras (que, como mencionei, não tinham tabelas numeradas que permitiriam a sua rápida identificação na *app*) e de as relacionar umas com as outras. Como escreveram Diana Marques et al., “the location of the user when engaging with the app is (...) one of the primary considerations that museum professionals have to account for when initiating a mobile project”.<sup>155</sup> De acordo com Scott Sayre, “the most effective interpretive technology is designed to be used in close proximity to the works it relates to”.<sup>156</sup> Contudo, a forma como a *app* é utilizada pelos visitantes não está completamente estudada, e Carla Paulino frequentemente expressou dúvidas quanto à introdução de direções mais específicas sobre o local em que a peça se encontrava, justamente por faltarem esses dados. Uma pessoa que consulte a aplicação em casa perde a relação espacial entre as obras: se ouvir ou ler expressões como “nesta mesma vitrina”, “à esquerda” ou “à direita”, não terá para onde olhar. Fui por isso aconselhada a ser menos específica, utilizando expressões como “no mesmo núcleo da exposição”. Mesmo assim, vi-me obrigada a utilizar expressões como “nesta vitrina” [Anexo XI, 016, 020, 060], “neste núcleo/secção da exposição” ou “no próximo núcleo” [Anexo XI, 034 e 048],

---

<sup>155</sup> Marques et al., *Op. Cit.*, [em linha].

<sup>156</sup> Sayre, *Op. Cit.*, 219.

porque era forçoso localizar as peças que comparava, e em textos como os que dedico à cobertura do *mahmal* [Anexo XI, 012], e ao azulejo com ciprestes [Anexo XI, 038], utilizei referências espaciais mais concretas. Talvez a disponibilização de uma planta da exposição ou de fotografias mais completas das obras, ou das vitrinas, permitisse ao visitante que lê ou ouve o texto em casa uma maior contextualização, sem interferir na experiência de quem usa os textos no museu.

Questões como estas poderiam ser resolvidas com uma avaliação prévia dos materiais interpretativos por parte de uma pequena amostra dos possíveis públicos durante o processo criativo, uma prática recomendada por vários autores.<sup>157</sup> A avaliação dos textos e das ideias a transmitir pode ajudar a perceber melhor qual o nível de conhecimento prévio das pessoas, as suas dúvidas mais comuns, e as suscitadas pelos textos, assim como as suas reações face aos objetos, ajudando a acertar o foco e a organizar melhor a informação. No entanto, como Beverly Serrell lembra: “time is absolutely necessary for the editing and evaluation that will be needed to improve the label’s effectiveness”.<sup>158</sup> O processo de escrever um primeiro rascunho é lento, sobretudo quando o tema sobre o qual escrevemos não nos é familiar, e aperfeiçoar o texto até obter o resultado final mais adequado pode ser ainda mais vagaroso. Ora o tempo foi algo que escasseou para esta tarefa. Dispondo apenas de cerca de um mês para escrever trinta textos (ao mesmo tempo que escrevia tabelas) e de duas semanas para fazer as correções, enviar para tradução e rever novamente, não havia tempo para fazer uma avaliação profunda do seu impacto, alterar completamente a estrutura do que já estava escrito, refinar leituras face ao objeto, nem para múltiplas revisões, uma vez que tanto a comissária, como as editoras estavam completamente assoberbadas por outras tarefas e leituras.

---

<sup>157</sup> Hooper-Greenhill, *Museums and their Visitors*, 132. Serrell, *Op. Cit.*, 244-265, Gail Dexter Lord, “Measuring Success,” in *Manual of Museum Exhibitions*, 27-53.

<sup>158</sup> Serrell, *Op. Cit.*, 234.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao terminar este relatório, creio que posso afirmar sem qualquer dúvida que os objetivos do estágio foram cumpridos. Não só tive a possibilidade de participar no trabalho do Museu Calouste Gulbenkian e de acompanhar de perto as suas iniciativas, algumas das quais, como as *Noites Modernas*, inesperadas, mas nem por isso menos interessantes e proveitosas, como pude, graças ao encorajamento da minha orientadora e de toda a equipa da Divulgação, desenvolver trabalho próprio de utilidade para a instituição, que pude ver materializado na exposição *O Gosto pela Arte Islâmica*. Tive a oportunidade de trabalhar nas duas vias de comunicação do conhecimento que me interessavam, a expositiva, mais tradicional e especializada, e a digital, mais inovadora. Pude ainda, na realização de outras tarefas a que aludi no capítulo II deste relatório, expandir os meus horizontes e adquirir uma série de conhecimentos práticos enriquecedores e, sobretudo, contactar com profissionais de grande valor com os quais aprendi muito.

Os trabalhos descritos nos dois estudos de caso foram muito diferentes. Dispus de mais tempo para a escrita de biografias e de maior liberdade para escolher conteúdos; no entanto, estive mais sozinha, na minha zona de conforto, e o trabalho não ficou totalmente completo. As tarefas que realizei para a exposição exigiram um maior contacto com outros membros da equipa e um maior esforço, pois tinha prazos mais apertados e estava mais dependente de outros, mas pude ver os seus resultados ainda durante o decorrer do estágio e poucas semanas depois, sentindo-me integrada num projeto maior.

Com o trabalho de escrita de biografias obtive um conhecimento mais aprofundado sobre a Coleção do Fundador, e, igualmente, sobre a vida dos artistas biografados, o que me permitiu desenvolver novas ideias e pensar em abordagens inovadoras às obras de arte. Confirmei, também, a crença que já há muito tinha sobre a importância do desenvolvimento de bons conteúdos para os *sites* dos museus. Como utilizadora que fui deste tipo de páginas durante as minhas pesquisas, pude ainda comparar abordagens muito diferentes a temas semelhantes e contemplar um vasto leque de possibilidades oferecidas pela Internet em prol da difusão de conhecimento, ganhando ideias para projetos futuros.

Embora, ao contrário do que aconteceu em relação à minha participação na exposição *O Gosto pela Arte Islâmica*, não tenha havido ainda frutos visíveis deste trabalho no *site* do museu, a elaboração destas biografias pretende ser o início de algo que

terá continuidade. À medida que as correções ao *site* que atrás apontei forem feitas, que a pesquisa sobre artistas seja reintroduzida, e que novas obras sejam disponibilizadas em linha, haverá necessidade de continuar a criar e atualizar as informações biográficas a seu respeito. Se se deseja que um dia toda a coleção esteja *online*, e que o Museu Calouste Gulbenkian se torne um *site* de referência mais global, será necessário dar o mesmo tratamento a todos os artistas, quer os que, por enquanto, ficaram por biografar, quer outros que ainda não se encontram no *site*. Não tendo os membros do departamento disponibilidade para fazer investigação, devido à intensa programação que têm de acompanhar, esse conteúdo será, provavelmente, pedido fornecedores externos, que darão continuidade ao trabalho que iniciei, existindo mesmo a possibilidade de eu própria vir a continuá-lo.

No entanto, estou ciente de que este tipo de abordagem biográfica nunca proporcionará uma visão completa de toda a Coleção do Fundador, pois grande parte das obras de arte que Calouste Gulbenkian colecionou foi criada por pessoas cujos nomes se perderam porque viveram em épocas e/ou em sociedades em que o entendimento da arte e, consequentemente, da figura do artista era muito distinto da conceção que vigora no Ocidente desde a Época Moderna.

A minha participação na exposição *O Gosto pela Arte Islâmica*, além de me apresentar a um universo artístico completamente novo, com o qual não estava familiarizada, foi uma oportunidade preciosa para aplicar ideias sobre as quais tinha já lido e refletido durante o mestrado, confrontando-me, ao mesmo tempo, com as vicissitudes do trabalho do departamento, como os atrasos e prazos apertados e a necessidade de conciliar tarefas de diferentes tipos num curto espaço de tempo. Permitiu-me, também, perceber melhor certas dificuldades inerentes ao ato de escrever e editar textos e como é difícil (diria mesmo, impossível) atingir o ideal que a mim própria propusera. Os desafios com que me deparei, no entanto, ensinaram-me a lidar com diversas contrariedades, obrigando-me a improvisar, pedir apoio e fazer compromissos quando necessário e, também, a confiar mais em mim própria e nas minhas decisões. Pude ainda, sobretudo ao escrever as tabelas, comprovar as virtudes do trabalho em equipa, muito mais proveitoso e prazenteiro do que o trabalho individual, quando feito com pessoas igualmente empenhadas, dispostas a ensinarem-nos, ouvirem-nos e encorajarem-nos.

Ao longo do processo de escrita, reforcei, devido às muitas dúvidas que me foram surgindo enquanto escrevia, e a que nem sempre podia dar resposta, a minha crença de

que é essencial conhecer melhor as expectativas e questões dos públicos para quem trabalhamos, assim como a forma como utilizarão ou reagirão aos materiais interpretativos, convidando-os a participar neste processo e a avaliar os conteúdos com antecedência. O Serviço de Educação poderia ter aqui, talvez, um importante papel mediador. Admito que, contudo, nem sempre é possível realizar avaliações tão pormenorizadas como as que autoras como Beverly Serrell e Lucy Trench recomendam, principalmente por falta de tempo, e que as ideias sugeridas teriam de ser adaptadas caso a caso. Esta poderá ser, talvez, uma área a explorar no futuro.

Considero que a criação das tabelas desta exposição foi um passo importante na procura de novas soluções para a interpretação no Museu Calouste Gulbenkian. O investimento e atenção que todos dedicaram ao tema foi grande e creio que o resultado final prova que o trabalho do Departamento de Divulgação tem dado frutos, e que a sua ação mediadora é essencial na produção de conteúdos interpretativos renovados e cada vez mais acessíveis.

Embora reconheça que nem sempre terei conseguido, não só por falta de tempo, mas também por falta de prática, aplicar como desejava todos os princípios que estudei, e que alguns textos e tabelas que escrevi terão, provavelmente, ficado longe do ideal, ter tido a oportunidade de tentar foi fundamental e a aceitação positiva do meu trabalho faz-me partir para projetos futuros mais segura e com uma base um pouco mais sólida.

Espero que a leitura das tabelas que escrevi com Jessica Hallett e a sua assistente, mais breves do que as tradicionalmente usadas por outros museus, como o V&A (cujas linhas de atuação tantas vezes citei), mas mais desenvolvidas do que as habituais tabelas expositivas da Gulbenkian, contribua para que as pessoas, efetivamente, tenham vontade de ler mais e se sintam suficientemente esclarecidas, mas que também espicacem a sua curiosidade e as encorajem a procurar novas informações, nomeadamente na *app*. Espero, igualmente, que a leitura ou audição dos textos da *app* possa ser interessante e proveitosa para os visitantes. Lamento, no entanto, que uma vez terminada a exposição estes sejam apagados, pelo que deixo a sugestão de se criar um arquivo ou uma página onde eles possam ficar armazenados para consulta futura pela generalidade do público, como é prática noutras instituições.

## BIBLIOGRAFIA

- BLANKENBERG, Ngaire. "Virtual Experiences." In *Manual of Museum Exhibitions*, ed. Barry Lord e Maria Piacente, 147-163. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.
- CURTIS, Penelope (coord. científica). *Museu Calouste Gulbenkian. Guia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.
- DELOCHE, Bernard. "Communication." In *Dictionnaire de Museologie*, coord. André Desvallées e François Mairesse, 71-85. Paris: Armand Colin, 2011.
- DESVALLÉS, André e MAIRESSE, François (dir.). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: ICOM; Paris: Armand Collin, 2013.
- DEVINE Catherine. "Mobile: From responsive to mobile moments." *MW2016: Museums and the Web 2016*, 28 de janeiro de 2016.  
<https://mw2016.museumsandtheweb.com/paper/mobile-from-responsive-to-mobile-moments/> [consultado a 22 de julho de 2019].
- DIRIENZO, Megan. "No. It doesn't distract from the art." *MW17: MW 2017*, 13 de fevereiro de 2017. <https://mw17.mwconf.org/paper/no-it-doesnt-distract-from-the-art/> [consultado a 22 de julho de 2019].
- GONÇALVES, Rui e VILAR, Clara (coord.). *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2016*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.
- GONÇALVES, Rui, MOITA, MOITA, Gonçalo e VILAR Clara (coord.). *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2017*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2018.
- GONÇALVES, Rui, MOITA, Gonçalo Moita e VILAR Clara (coord.). *Fundação Calouste Gulbenkian. Relatório e Contas 2018*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019.
- HALLETT, Jessica et al. *O Gosto pela Arte Islâmica. 1869-1939*. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2019.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and their visitors*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1994.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and Education. Purpose, Pedagogy, Performance*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2007.
- HORTA, Bruno. "Penelope Curtis quer 'crianças, idosos e imigrantes desfavorecidos' no Museu Gulbenkian", *Observador*, 7 de dezembro de 2017.  
<https://observador.pt/2017/12/07/penelope-curtis-quer-criancas-idosos-e->

- [imigrantes-desfavorecidos-no-museu-gulbenkian/](#) [consultado a 10 de julho de 2019].
- JACOBI, Daniel. “Do we need to read the texts at exhibits?” *Mondes Sociaux. Magazine de Sciences Humaines et Sociales*, 5 de fevereiro de 2018. <https://sms.hypotheses.org/10989>. [consultado a 22 de julho de 2019].
- JOHNSON, Ken. “No Detail Goes Unnoticed When Art Is a Click Away.” *New York Times*, 29 de janeiro de 2015. <https://www.nytimes.com/2015/01/30/arts/design/art-museums-are-increasingly-adding-their-collections-online.html> [consultado a 22 de julho de 2019].
- LAPA, Sofia. “Para que (nos) serve o museu? A génese do Museu Calouste Gulbenkian.” Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2009.
- LORD Barry e PIACENTE, Maria (ed.). *Manual of Museum Exhibitions*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.
- LORD, Gail Dexter. “Measuring Success.” In *Manual of Museum Exhibitions*, ed. Barry Lord e Maria Piacente, 27-53. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.
- MARQUES, Diana, COSTELLO, Robert e ALPERT, Brian. “A location based understanding of mobile app user behavior.” *MW17: MW 2017*, 31 de janeiro de 2017. <https://mw17.mwconf.org/paper/a-location-based-understanding-of-mobile-app-user-behavior/> [consultado a 22 de julho de 2019].
- MARTY, Paul F. “Museum websites and museum visitors: digital museum resources and their use.” *Museum Management and Curatorship* 23, nº 1 (março, 2008): 81-99.
- MASON, Rhiannon. “Museums, galleries and heritage. Sites of meaning-making and communication.” In *Heritage, Museums and Galleries. An introductory reader*, ed. Gerard Corsane, 221-237. Oxon/Nova Iorque: Routledge, 2005.
- MCMANUS, Paulette M. “Oh, Yes, They Do: How Museum Visitors Read Labels and Interact with Exhibit Texts.” *Curator* 32, nº 3 (setembro 1989): 174-189.
- MOSSOP, Brian. *Revising and Editing for Translators*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2014.
- MORRISON, Alex. *Digital Strategy for Museums Guide*. Brighton/Nova Iorque: Cogapp, 2016.
- NICKS, John Nicks e PIACENTE, Maria. “Preparing the Exhibition Brief.” In *Manual of Museum Exhibitions*, ed. Gary Lord e Maria Piacente, 241-250. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.
- PAULINO, Carla. “Comunicação para todos. Estudo de caso sobre o Museu Calouste

- Gulbenkian.” Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2009.
- PERDIGÃO, José de Azeredo. *Calouste Gulbenkian colecionador*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006 (3ª edição revista).
- PEREIRA, João Castel-Branco et al. *O gosto do colecionador: Calouste Gulbenkian, 1869-1955*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.
- PIACENTE, Maria, “Interpretive Planning.” In *Manual of Museum Exhibitions*, ed. Barry Lord e Maria Piacente, 251-268. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.
- RAVELLI, Louise J. *Museum Texts. Communication Frameworks*. Oxon/Nova Iorque: Routledge, 2006.
- SAYRE, Scotty. “Notes of a digital media evangelist: Ten lessons from twenty years of museum media integration.” In *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*, Beverly Serrell, 216-219. Maryland: Rowman & Littlefield, 2015.
- SERRELL, Beverly. *Exhibit Labels: An Interpretive Approach*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2015.
- SMITH, Charles Saumarez. “Museums, Artefacts, and Meanings.” In *The New Museology*, ed. Peter Vergo, 6-21. Londres: Reaktion Books Ltd, 1993.
- SOUSA, Margarida. “Público(s) do Museu Calouste Gulbenkian.” Dissertação de Mestrado, ISCTE-IUL - Instituto Universitário de Lisboa, 2015.
- THE J. PAUL GETTY MUSEUM. *Complete guide to adult audience interpretive materials: Gallery texts and graphics*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011.
- TRENCH, Lucy. *Gallery text at the V&A. A Ten Point Guide*. Londres: V&A, 2013.
- ZOLBERG, Vera L. “«An Elite Experience for Everyone»: Art Museums, the Public, and Cultural Literacy.” In *Museum Culture. Histories. Discourses. Spectacles*, ed. Daniel J. Sherman e Irit Rogoff, 49-65. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press/Routledge, 2003.

### **Outra documentação:**

Fundação Calouste Gulbenkian. *Orçamento e plano de atividades 2018*, 7 de dezembro de 2017, documento interno não impresso.

Decreto-Lei nº 40 690 de 5 de julho de 1956 - Estatutos da Fundação Calouste Gulbenkian.

[https://content.gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2015/07/29203043/EstatutosFCG\\_DL.pdf](https://content.gulbenkian.pt/wp-content/uploads/2015/07/29203043/EstatutosFCG_DL.pdf)

Diário da República n.º 195/2004, Série I-A de 2004-08-19, Lei 47/2004, Lei-Quadro dos Museus portugueses. <https://dre.pt/pesquisa/-/search/480516/details/maximized>  
ICOM, Declaração de Santiago do Chile de 1972.  
<http://catedraunesco.ulusofona.pt/declaracao-santiago>

### **Webgrafia:**

ICOM Portugal, “Definição de Museu”

<http://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/> [consultado em abril de 2019].

Fundação Calouste Gulbenkian, “Apresentação”

<https://gulbenkian.pt/fundacao/apresentacao/> [consultado em maio de 2019].

Fundação Calouste Gulbenkian, “Estratégia 2018-2022”

<https://gulbenkian.pt/fundacao/estrategia-2018-2022/> [consultado em maio de 2019].

Fundação Calouste Gulbenkian, “Gulbenkian Itinerante”

<https://gulbenkian.pt/gulbenkian-itinerante/> [consultado em abril de 2019].

Museu Calouste Gulbenkian, “Reabertura da Galeria de Pintura e de Escultura dos Séculos XVIII e XIX” <https://gulbenkian.pt/museu/noticias/renovacao-da-galeria-pintura-escultura-francesas-do-seculo-xix/> [consultado em julho de 2019].

Museu Calouste Gulbenkian, “Do Céu e da Terra” <https://gulbenkian.pt/museu/museu-em-direto/do-ceu-da-terra/> [consultado em abril de 2019].

Museu Calouste Gulbenkian, “Oriente-Occidente” <https://gulbenkian.pt/museu/museu-em-direto/oriente-ocidente/> [consultado em abril de 2019].

Museu Calouste Gulbenkian, “Convidado de Verão: Joaquim Sapinho”

<https://gulbenkian.pt/museu/agenda/convidado-de-verao-joaquim-sapinho/>  
[consultado em abril de 2019].

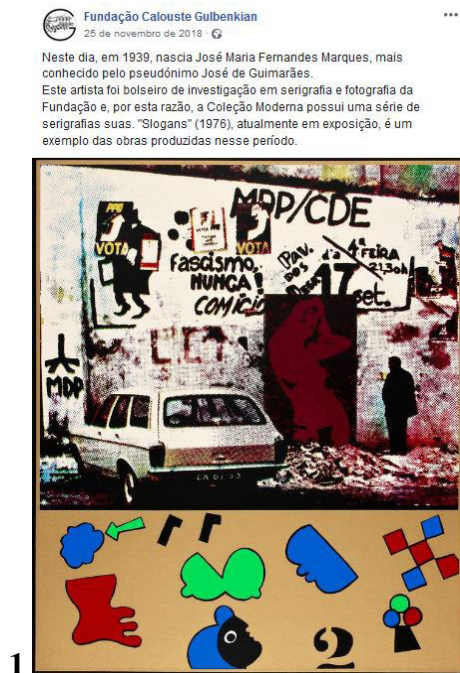
Museu Calouste Gulbenkian, “Coleção Moderna” <https://gulbenkian.pt/museu/colecao-moderna/> [consultado em abril de 2019].

Museu Calouste Gulbenkian, “O Gosto pela Arte Islâmica. 1869-1939”

<https://gulbenkian.pt/museu/agenda/o-gosto-pela-arte-islamica> [consultado em agosto de 2019].



## ANEXO I – Exemplos de *copies* produzidos para as redes sociais



1



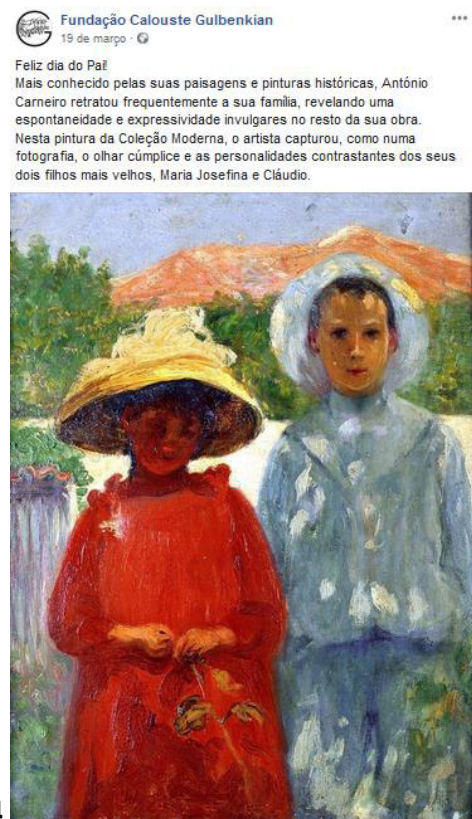
2

1 – *Copy* comemorativo do aniversário de José de Guimarães, 25 de novembro de 2018.

2 – *Copy* comemorativo do aniversário de Édouard Manet, 23 de janeiro de 2019.



3



4

3 - *Copy* comemorativo do aniversário de Pierre-Auguste Renoir, 25 de fevereiro de 2019.

4 – *Copy* comemorativo do Dia do Pai, 19 de março de 2019.



Neste dia, em 1860, nascia René Lalique, um dos mais inovadores joalheiros franceses da "Belle Époque" e um bom amigo de Calouste Gulbenkian. Conhecido pelo seu trabalho como joalheiro e vidreiro, Lalique também era um exímio desenhador. O seu talento é visível nos minuciosos esboços que fez de várias joias que hoje se encontram na Coleção do Fundador.



5

Neste dia, em 1904, nascia Salvador Dalí. Nesta fotografia da Coleção Moderna, o artista foi retratado por Pepe Diniz, fotógrafo de ascendência portuguesa, nascido em Marrocos e radicado nos Estados Unidos. Os dois encontraram-se no bar do luxuoso Hotel St. Regis, em Manhattan, onde Dalí residia, pouco depois de Pepe se ter mudado para Nova Iorque, na década de 1970.



6

5 - Copy comemorativo do aniversário de René Lalique, 6 de abril de 2019.

6 – Copy comemorativo do aniversário de Salvador Dalí, 11 de maio de 2019.

Neste dia, em 1844, nascia a pintora norte-americana Mary Cassatt. Educada na Europa, Cassatt passou a maior parte da sua vida em Paris, onde integrou o grupo dos impressionistas, especializando-se na representação de cenas do quotidiano feminino. Manteve sempre laços com o seu país de origem, contribuindo para a introdução do impressionismo na América.



7

Neste dia, em 1577, nascia Peter Paul Rubens, um dos mais célebres pintores do barroco flamengo. Nesta obra da Coleção do Fundador, Rubens representou um grupo de centauros envolvidos em jogos amorosos, um tema invulgar na sua produção artística, possivelmente inspirado em modelos clássicos.



8

7 – Copy comemorativo do aniversário de Mary Cassatt, 22 de maio de 2019.

8 – Copy comemorativo do aniversário de Peter Paul Rubens, 28 de junho de 2019.

## ANEXO II - Textos produzidos para o site do Museu Calouste Gulbenkian



**Domenico Ghirlandaio**  
«Retrato de uma Jovem». Florença, c. 1490. Têmpera sobre madeira. Museu Calouste Gulbenkian - Coleção do Fundador, Inv. 282

21 novembro 2018

### Ghirlandaio em Munique

Até 27 de janeiro de 2019, a pintura *Retrato de uma Jovem*, de Domenico Ghirlandaio, encontra-se na Alte Pinakothek de Munique, cedida pelo Museu Calouste Gulbenkian à exposição *Florença e os seus Pintores: de Giotto a Leonardo da Vinci*.

Esta mostra, que inaugura a nova galeria de exposições temporárias do museu alemão, surgiu como o culminar de um projeto de investigação interdisciplinar e tem como objetivo dar a conhecer os métodos de trabalho dos artistas italianos e explicar a relação profunda entre as inovações técnicas e estilísticas que se deram em Florença, berço do Renascimento, na passagem do século XIV para o XV.

O *Retrato de uma Jovem*, datado de cerca de 1490, figura nesta exposição entre 120 peças provenientes não só do rico acervo da Alte Pinakothek, mas também de outras grandes coleções de Florença, Londres, Nova Iorque, Washington, Viena e Berlim. Além de Ghirlandaio, destacam-se, entre os artistas presentes nesta exposição, nomes como Fra Angelico, Filippo e Filippino Lippi, Sandro Botticelli e Leonardo da Vinci.



1 – Texto “Ghirlandaio em Munique”, escrito para o separador “Obras em Viagem”:

<https://gulbenkian.pt/museu/obras-em-viagem/ghirlandaio-em-munIQUE/>



**Ana Hatherly (1929-2015)**  
«A Romã», 1971. Postal, ponta de feltro. Museu Calouste Gulbenkian - Coleção Moderna, inv. DP1474

28 novembro 2018

### Ana Hatherly em Guadalajara

Um importante conjunto de obras de Ana Hatherly, pertencentes à Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian, atravessou o Atlântico para figurar na exposição *Ana Hatherly y el barroco: en un jardín hecho de tinta*, que será apresentada no Museo de las Artes Universidad de Guadalajara, no México, por iniciativa da Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas.

Concebida por Paulo Pires do Vale para o Museu Calouste Gulbenkian, onde esteve exposta até janeiro deste ano, esta exposição, agora enriquecida com obras do Barroco mexicano, analisa a influência que o Barroco exerceu sobre a arte de Ana Hatherly e, ao mesmo tempo, mostra como as investigações e experiências desta multifacetada artista contribuíram para a revalorização deste período.

A inauguração desta mostra, a 24 de novembro, insere-se no âmbito da vasta programação cultural promovida no contexto da *Feria Internacional del Libro de Guadalajara*, onde Portugal ocupa um lugar de destaque, enquanto convidado de honra. A sua presença no México prolonga-se até 3 de fevereiro de 2019.



2 – Texto “Ana Hatherly em Guadalajara”, escrito para o separador “Obras em Viagem”:

<https://gulbenkian.pt/museu/obras-em-viagem/ana-hatherly-em-guadalajara/>



## Cupido Triunfante

Quatro décadas depois, «Cupido Triunfante» volta a ser exposto no Museu.



Konrad Heinrich Schweickde (1779-1833)  
«Cupido Triunfante», século XIX. Mármore. Coleção do Fundador.



Depois de cerca de quarenta anos distante do público, a escultura *Cupido Triunfante*, da autoria do artista alemão Konrad Heinrich Schweickde (1779-1833), encontra-se agora em exposição no átrio da Coleção do Fundador.

Datada de inícios do século XIX, esta obra de inspiração neoclássica não é mostrada desde 1976, ano em que figurou na célebre *Exposição Evocativa* que comemorou o vigésimo aniversário da Fundação Calouste Gulbenkian. Na altura, a obra foi identificada como uma representação de Baco. Contudo, a nova leitura de um elemento que se encontra na escultura, o relâmpago aos pés do deus, símbolo do triunfo de Cupido sobre Júpiter, permitiu esta identificação.

Antes de ser instalada no átrio da Coleção do Fundador, a obra, exposta durante vários anos no terraço da casa de Paris de Calouste Gulbenkian, foi objeto de uma intervenção de restauro que lhe devolveu o aspeto original.

A escultura que habitualmente se encontra neste lugar, *Apolo* de Jean-Antoine Houdon, íntegra, atualmente, a exposição temporária *Pose e Variações. Escultura em Paris no tempo de Rodin*.



Átrio da Coleção do Fundador

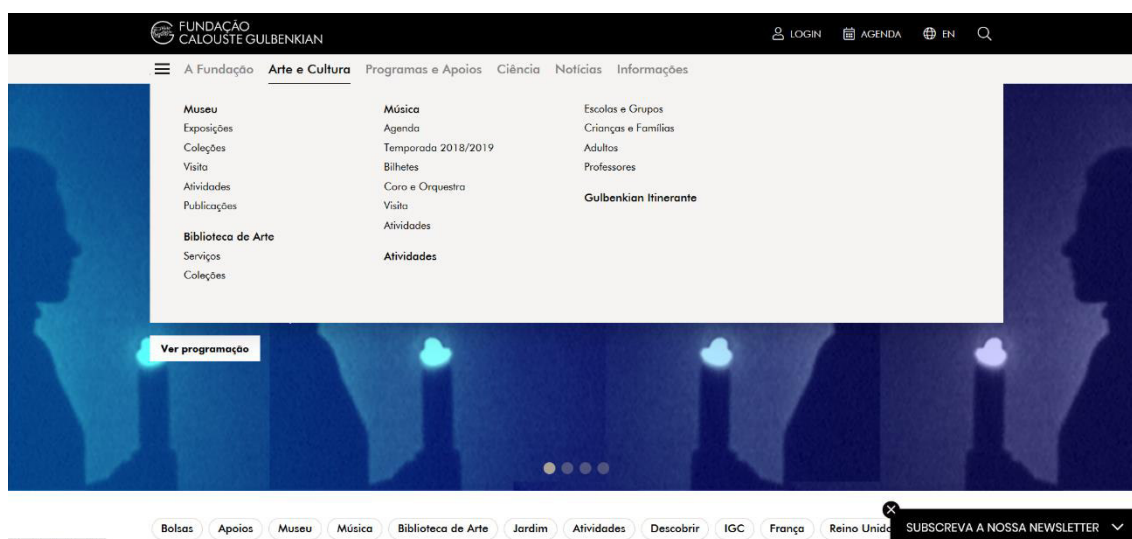


Terraço da casa de Calouste Gulbenkian em Paris

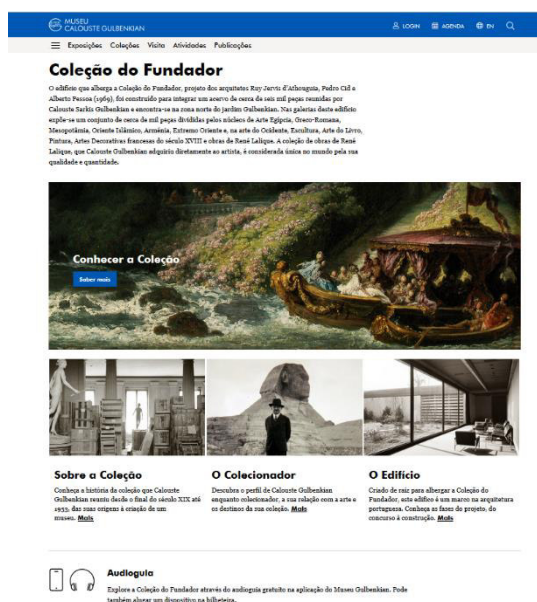
3 – Texto “Cupido Triunfante”, escrito para a rubrica “Museu em Direto”:

<https://gulbenkian.pt/museu/museu-em-direto/cupido-triunfante/>

## ANEXO III – Screenshots do *site* do Museu Calouste Gulbenkian<sup>159</sup>



1 - O separador Arte e Cultura no *site* da Fundação Calouste Gulbenkian, onde se enquadra o Museu.

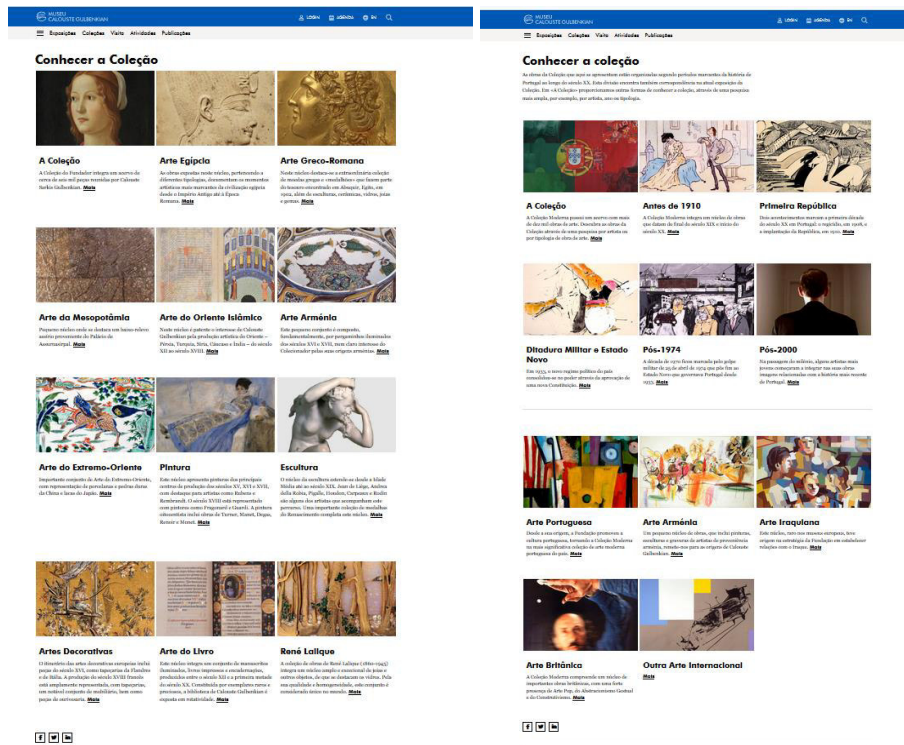


2 - Aspeto da página da Coleção do Fundador.



3 - Aspeto da página da Coleção Moderna.

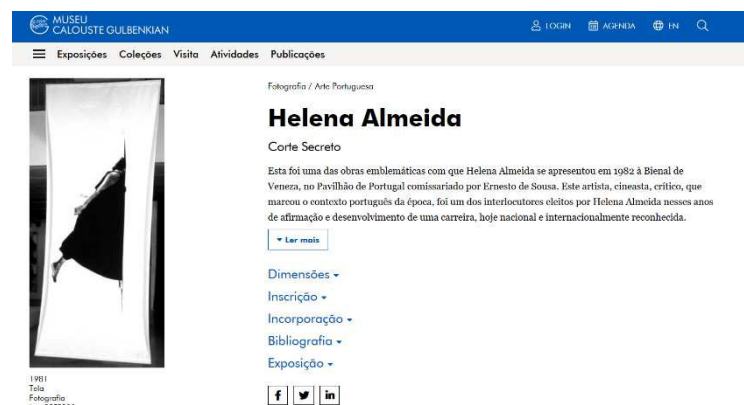
<sup>159</sup> Imagens capturadas em julho de 2019.



4 - Organização das obras na Coleção do Fundador. 5 - Organização das obras na Coleção Moderna.



6 - Exemplo de uma página de obra da Coleção do Fundador.

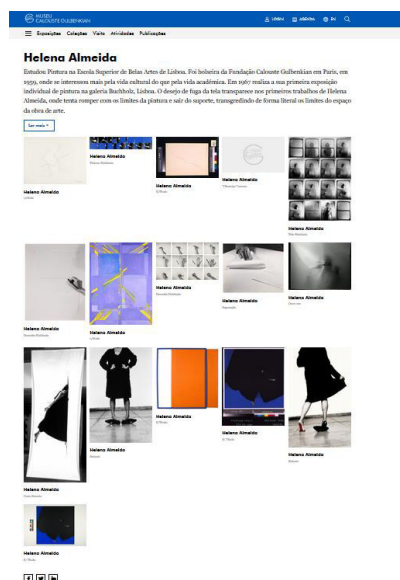


7 - Exemplo de uma página de obra da Coleção Moderna.

## Artistas Coleção Moderna

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z																									
Alvar <b>Aalto</b>	Maria José <b>Aguiar</b>	Nouri <b>al-Rawi</b>	Mahmood <b>Ali Mohammed</b>	Teresa <b>Almeida</b>																					
Lida <b>Abdul</b>	Rui <b>Aguiar</b>	Nouri <b>Al-Rawi</b>	Susie <b>Allen</b>	John Van <b>Alstine</b>																					
Jawad <b>Abdul Amir</b>	Paco <b>Aguilar</b>	Ismael <b>Al-Shalkhli</b>	René <b>Allio</b>	José Dominguez <b>Alvarez</b>																					
Ivor <b>Abrahams</b>	Craigie <b>Aitchison</b>	Fa'iz <b>Al-Zubaidi</b>	José de <b>Almada Negreiros</b>	Armando <b>Alves</b>																					
Gabriel <b>Abrantes</b>	Sharon Firth <b>Alvalotlis</b>	Farij <b>Al-Zubaidi</b>	David de <b>Almeida</b>	Celestino <b>Alves</b>																					
Norman <b>Ackroyd</b>	Dhia <b>Al-Azzawi</b>	Miguel <b>Alarcão</b>	Haideé F. <b>Almeida</b>	Dario <b>Alves</b>																					
Norman <b>Adams</b>	Hafidh <b>Al-Droubi</b>	Gabriela <b>Albergaria</b>	Helena <b>Almeida</b>	Justino <b>Alves</b>																					
Robert <b>Adams</b>	Khalid <b>Al-Jadir</b>	Federico Aguiar <b>Alcuaz</b>	José <b>Almeida</b>	Manuel <b>Alves</b>																					
Sarah <b>Afonso</b>	Saadi <b>Al-Kabi</b>	Luis Varela <b>Aldemira</b>	Leopoldo de <b>Almeida</b>	Manuel Valente <b>Alves</b>																					
Nadir <b>Afonso</b>	Sadi <b>Al-Kabi</b>	Pierre <b>Alechinsky</b>	Rafael Baptista de <b>Almeida</b>	Fernando <b>Alvim</b>																					

8 - Exemplo da pesquisa por artistas na Coleção Moderna, modelo a adaptar para a Coleção do Fundador.



10- Exemplo de uma página de artista da Coleção Moderna.



11 - Exemplo de uma página de artista na Coleção do Fundador.

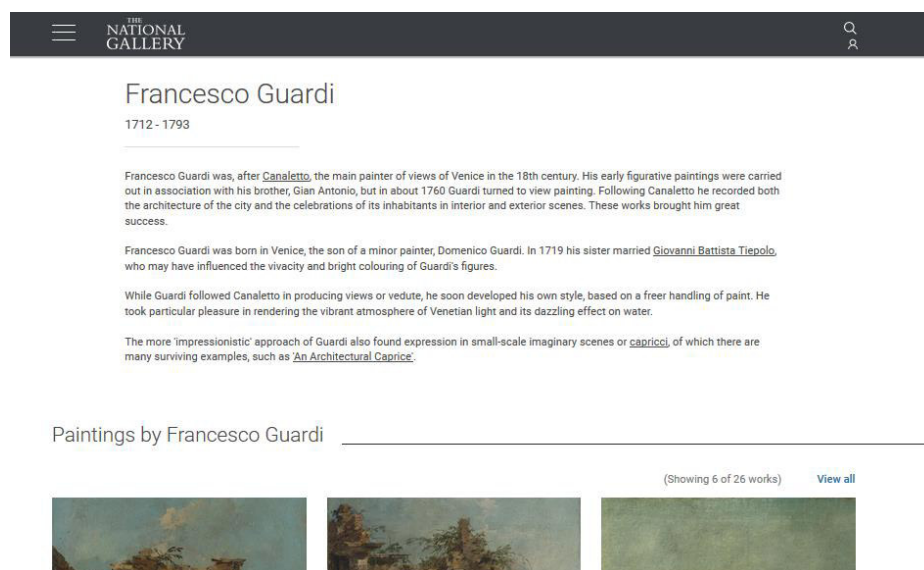


## ANEXO IV – Lista dos artistas com obra no *site* da Coleção do Fundador<sup>160</sup>

<p>Pieter Coecke van Aelst (atrib.)</p> <p><b>Antoine-Louis Barye</b></p> <p>Jean-Nicolas Blanchard</p> <p>Giovanni Boldini</p> <p>Jean-Baptiste Boulard</p> <p><b>André-Charles Boulle</b></p> <p>Eugène Boudin</p> <p><b>Edward Burne-Jones</b></p> <p><b>Jacques Caffieri</b></p> <p><b>Jean-Jacques Caffieri</b></p> <p><b>Antonio Canova</b></p> <p><b>Martin Carlin</b></p> <p><b>Vittore Carpaccio</b></p> <p><b>Jean-Baptiste Carpeaux</b></p> <p><b>Mary Cassatt</b></p> <p>Charles Nicolas Cochin</p> <p><b>Cima da Conegliano</b></p> <p><b>Jean-Baptiste Camille Corot *</b></p> <p><b>Charles Cressent</b></p> <p>Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret</p> <p><b>Aimé-Jules Dalou</b></p> <p><b>Charles-François Daubigny *</b></p> <p>Jean Deforges</p> <p><b>Edgar Degas</b></p> <p>Charles-Nicolas Dodin</p> <p><b>Antoine-Sebastian Durand</b></p> <p><b>Anton van Dyck</b></p> <p><b>Henri Fantin-Latour *</b></p> <p><b>Jean-Honoré Fragonard</b></p> <p><b>Thomas Gainsborough</b></p> <p>Pierre Garnier</p> <p><b>François-Thomas Germain</b></p> <p><b>Domenico Ghirlandaio</b></p> <p><b>Francesco Guardi</b></p> <p><b>Frans Hals</b></p> <p><b>Jean-Antoine Houdon</b></p> <p>Georges Jacob</p> <p>Alfred-Auguste Janniot</p> <p><b>Maurice-Quentin de La Tour</b></p> <p><b>René Lalique *</b></p> <p>Jacques Lamazurier</p> <p>Nicolas Lancret</p>	<p><b>Nicolas de Largillière</b></p> <p>Philippe de Lassalle</p> <p><b>Jean Baptiste II Lemoyne</b></p> <p>Nicolas-Bernard Lépicier</p> <p>Stanislas Lépine</p> <p><b>Jean de Liège</b></p> <p>Stefan Lochner</p> <p><b>Édouard Manet</b></p> <p>Claude Michel (Clodion)</p> <p><b>Jean-François Millet *</b></p> <p><b>Claude Monet</b></p> <p><b>Jean-François Oeben</b></p> <p>Filippo Parodi</p> <p>Claude Simeon Passemant</p> <p><b>Jean-Baptiste Pigalle</b></p> <p>Jean Pillement</p> <p><b>Denys Pierre Puech</b></p> <p>François du Quesnoy</p> <p>Barthelemy Mames Rascalon</p> <p><b>Pierre Auguste Renoir</b></p> <p><b>Jean-Henri Riesener</b></p> <p><b>Auguste Rodin</b></p> <p><b>Rembrandt Harmensz van Rijn</b></p> <p>Andrea della Robbia</p> <p><b>Hubert Robert</b></p> <p><b>Jean-Nicolas Roettiers</b></p> <p>Théodore Rousseau</p> <p>Bernard van Risen Burgh</p> <p><b>Jacob van Ruisdael</b></p> <p>Michael Rysbrack</p> <p><b>John Singer Sargent</b></p> <p>Charles Spire</p> <p>Pierre Philippe Thomire</p> <p>Jacques Thuret</p> <p>Constant Troyon</p> <p><b>Joseph Mallord William Turner</b></p> <p>François-André Vincent</p> <p>Jan Weenix</p> <p><b>Rogier van der Weyden</b></p> <p>Hara Yoyosai</p>
--	--

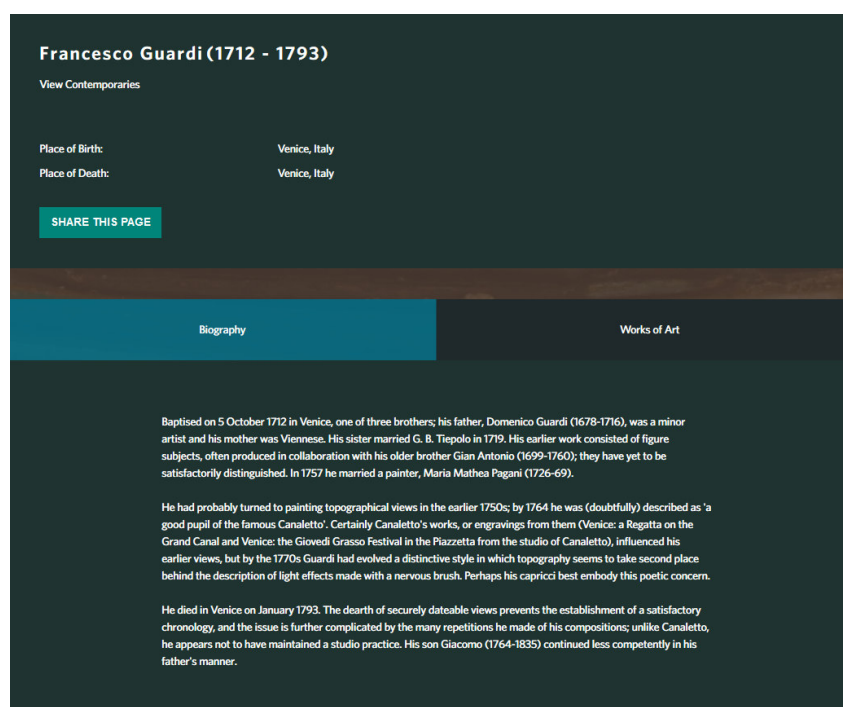
<sup>160</sup> Os artistas selecionados encontram-se destacados a negrito. As biografias assinaladas com \* não foram terminadas à data de fim do meu estágio, não constando, por isso, deste relatório.

## ANEXO V – Exemplos de biografias de artistas em *sites* de museus internacionais<sup>161</sup>



1 - Exemplos da biografia do pintor Francesco Guardi no site da National Gallery de Londres:

<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/francesco-guardi>



2 - Exemplo da biografia do pintor Francesco Guardi no site da Wallace Collection de Londres

<https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus>

<sup>161</sup> Imagens capturadas em julho de 2019.



## Francesco Guardi



Dates	1712 - 1793
Roles	Artist
Nationality	Italian
Born	Venice, Italy
Died	Venice, Italy

Francesco Guardi came from a family of artists; both his father and his elder brother Antonio were painters. Francesco established himself as a figure painter in Antonio's workshop but around the time of his brother's death in 1760, Francesco began producing *vedute*. Guardi's Venetian views were indebted to Canaletto but as an English patron noted, "Though he has taken Canaletto's department, Guardi has still followed a particular manner; which is spirited and quite his own." Guardi's *vedute* appeared topographically accurate but increasingly, the artist rearranged buildings or altered lighting to improve a composition. These liberties were not always well-received. Guardi's atmospheric and fantastical views of ruins, known as *capriccio*, gave free reign to his imagination.

Guardi spent his entire life in and around Venice producing work for local patrons as well as the tourist trade. He was also employed by the government to record state occasions such as the 1782 visit of Pope Pius VI. In addition to paintings and drawings of state visits and receptions, Guardi contributed designs for these celebrations including designs for furniture and parade boats. Toward the end of his long career, Francesco was assisted by his younger brother Nicolò and by his son Giacomo. After his father's death, Giacomo Guardi continued the family studio producing paintings both in his father's and his own style.

### 3 - Exemplo da biografia do pintor Francesco Guardi no site do J. Paul Getty Museum de Los Angeles:

<https://www.getty.edu/art/collection/artists/2998/francesco-guardi-italian-1712-1793/>

## Guardi, Francesco

Venecia, 1712 - Venecia, 1793

Miembro de una conocida familia de artistas venecianos, Francesco era hermano de Gian Antonio Guardi, pintor de composiciones religiosas y profanas, con un floreciente taller. Francesco fue discípulo de su hermano y ayudante de éste en sus primeros años, pero a su muerte, ocurrida en 1760, se hizo cargo del taller familiar. En su primera etapa artística fue pintor de temática religiosa, que fue sustituyendo por el paisajismo y las vistas de la ciudad de Venecia. Guardi, sin maestros directos, se formó para la formulación de su estilo en el paisajismo de Marco Ricci y de Canaletto, de Marieschi y de Luca Carlevaris, y no hay que descartar el influjo de las obras personalísimas y fantásticas de Alessandro Magnasco, sobre todo en la pintura de su etapa tardía. De Magnasco, Guardi sabía interpretar las rápidas abreviaturas, las manchas vibrantes del color y el concepto de una realidad que se altera expresivamente, siguiendo los dictados de la sensibilidad del artista. Se conservan numerosos dibujos de Guardi, de los que una gran parte se guardan en el Museo Correr de Venecia, algunos preparatorios para sus pinturas y otros rápidos apuntes de figuras o de arquitecturas, como un libro de ideas, que luego elaboraría, alterándolas, en sus obras pictóricas. Son casi todos a pluma y aguadas dadas con el pincel, que demuestran una increíble ligereza y rapidez de toque (Mena, M.: Catálogo de dibujos, VII, Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX, Museo del Prado, 1990, p. 90). | ▲

### ETIQUETAS

Guardi, Francesco

1712

1793

Escuela Italiana



VER VOZ DE LA  
ENCICLOPEDIA

### 4 - Exemplo da biografia do pintor Francesco Guardi no site do Museo del Prado de Madrid:

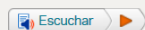
<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/guardi-francesco/a44e34d7-a6d7-4a4f-ae40-f985ae74f6b5>

# Francesco Guardi

Venecia, 1712-1793

Miembro de una familia de pintores, Francesco Guardi recibió su formación y trabajó en el taller familiar, bajo la dirección de su hermano mayor Gianantonio. Hasta probablemente finales de la década de 1750, Francesco Guardi continuó ejerciendo principalmente como pintor de historia, de temas religiosos, frescos e incluso bodegones. Algunas de sus obras conocidas de estos inicios son *La Sagrada Familia con ángeles*, del Toledo Museum of Art (Ohio), y la *Esperanza* y la *Caridad*, ambas del Ringling Museum en Sarasota.

Fue ya en su madurez, y probablemente tras la muerte de su hermano mayor, cuando Guardi comenzó a pintar *vedute* de la ciudad de Venecia. El estilo de estas vistas es el de su predecesor, Canaletto, cuya producción estudió con detenimiento. Su primera obra conocida en el género es *Festival de Jeudi Gras en la Piazzetta*, en una colección privada de Suiza, fechado y firmado en 1756. Durante los años siguientes Guardi mantuvo en sus composiciones la precisión escenográfica que caracteriza los cuadros de Canaletto, pero añadió vitalidad al trazo y al color e introdujo el elemento imaginativo. Entre los mejores ejemplos de esta época se encuentran la serie de doce lienzos representando las ceremonias de la toma de posesión del dux, repartidas entre varios museos de Francia, y *La Piazza San Marco decorada para la fiesta de la Ascensión*, de la Fundação Gulbenkian de Lisboa. A partir de la década de 1780, Guardi comenzó a independizarse cada vez más del estilo de Canaletto, aumentando progresivamente el ilusionismo en sus vistas, que al final de su carrera derivan en sus *Capricci*, paisajes ideales o irreales.



IMPRIMIR FICHA



Comparte en



5 - Exemplo da biografia do pintor Francesco Guardi no site do Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/guardi-francesco>

## Thomas Gainsborough

British, 1727 - 1788

[BIOGRAPHY](#) | [WORKS OF ART](#) | [ARTIST BIBLIOGRAPHY](#) | [RELATED CONTENT](#)

### BIOGRAPHY

Thomas Gainsborough was born in Sudbury, Suffolk, the youngest of the nine children of John Gainsborough and the sister of the Reverend Humphry Burroughs; he was baptized in Sudbury on 14 May 1727. He attended Sudbury Grammar School, of which his maternal uncle was the master. He took to sketching at an early age, and when he was thirteen prevailed upon his father to send him up to London to become an artist. A pupil of the French illustrator and draftsman Hubert Gravelot, Gainsborough was intimately involved with avant-garde rococo art and design, and seems to have assisted Francis Hayman on his genre paintings for the decoration of Vauxhall Gardens.

After a short period on his own in London between about 1744 and 1748, during which he painted small-scale portraits and landscapes in the manner of Jan Wijnants and Jacob van Ruysdael, and married Margaret Burr, Gainsborough returned to his native Suffolk. After a few years in Sudbury he moved, in 1752, to the larger seaport town of Ipswich. There is only one, uncorroborated, reference (to a visit to Flanders in later life) to suggest that he ever traveled abroad, as was customary among his fellow artists. By 1759, still finding it difficult to make ends meet and now with two daughters to support, he realized he had exhausted the possibilities of local patronage and moved to the fashionable spa town of Bath, where he achieved instantaneous success.

Set back by a nervous illness in 1763, he later became a founding member of the Royal Academy of Arts, contributing to its first exhibition a scintillating female full-length portrait in the manner of Van Dyck. Unlike many of his contemporaries, Gainsborough customarily painted his portraits entirely with his own hand; his only known assistant was his nephew Gainsborough Dupont, who was apprenticed to him in 1772.

In 1774 Gainsborough moved to London, where he settled in a wing of Schomberg House, Pall Mall. In 1777 he received the first of many commissions from the royal family. In 1780 he exhibited a wide range of landscape compositions, and in 1783 made a tour of the Lake District in search of picturesque scenery. An original printmaker, he experimented in these years with soft-ground etching and aquatint; influenced by Philippe-Jacques de Loutherbourg's popular entertainment, the Eidophusikon, he also constructed a peep-show box in which transparencies were seen magnified and lit by candles from behind, producing a dramatic and colorful effect. After quarrelling with the Royal Academy about the hanging of his pictures (he rarely participated in Academy affairs), from 1784 onward Gainsborough arranged annual exhibitions in his studio. He was by then comparatively well off. He died of cancer in London on 2 August 1788.

[Hayes, John. *British Paintings of the Sixteenth through Nineteenth Centuries*. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue. Washington, D.C., 1992: 80-82.]

6 - Exemplo da biografia do pintor Francesco Guardi no site da National Gallery of Art de Washington: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.1363.html>

## ANEXO VI – Biografias escritas para o site da Coleção do Fundador<sup>162</sup>

### Escultores

#### **Jean de Liège (conhecido desde c. 1360 - 1381)**

A arte medieval está representada na coleção de Calouste Gulbenkian sobretudo em livros e marfins de autores desconhecidos. A escultura em mármore de Jean de Liège, representando a Virgem com o Menino, é, portanto, um exemplar único na coleção, não só devido à sua tipologia, mas por ser uma das raras obras de arte do século XIV cujo artista é conhecido. Calouste Gulbenkian adquiriu-a em 1921.

Originário de Liège, como o seu nome indica, Jean (ou Hannequin) de Liège foi o principal escultor do rei Carlos V de França, destacando-se na criação de monumentos funerários para a família real e de elegantes esculturas de feições delicadas e roupas com harmoniosos drapeados.

A sua presença em Paris está comprovada desde 1361, quando trabalhava no túmulo de Joana da Bretanha, no convento dominicano de Orleães. Em 1365 executou os retratos do rei Carlos V e de Joana de Bourbon, sua mulher, para a escadaria do palácio do Louvre, hoje destruída. Entre 1366 e 1367 esteve em Inglaterra ao serviço da rainha Filipa de Hainault, que lhe encomendou o seu túmulo na abadia de Westminster, uma das obras mais conhecidas do escultor.

A partir de 1368, Jean de Liège começou a trabalhar exclusivamente para o rei de França, fazendo o túmulo para albergar o seu coração, na catedral de Rouen, e o seu túmulo com jacente para a abadia de Saint-Denis. Também esculpiu os túmulos para albergar as entranhas de Carlos IV e da sua última mulher, Jeanne d'Évreux, para a abadia de Maubuisson, e os monumentos fúnebres de duas das princesas suas filhas, para a abadia de Saint-Denis.

Quando morreu, em 1381, o seu assistente, Robert Loisel, herdou a sua oficina, continuando o seu trabalho.

#### **Jean-Baptiste II Lemoyne (1704-1778)**

Quando em 1912 Calouste Gulbenkian adquiriu *Busto de Robbé de Beauverset* da autoria de Jean-Baptiste II Lemoyne, a obra fora atribuída a Jean-Baptiste Pigalle. Rapidamente, contudo, se comprovou a verdadeira origem deste busto, não menos prestigiada, pois Lemoyne foi um dos principais artistas do seu tempo, além de mestre de Pigalle e de outros escultores representados na coleção de Gulbenkian. O busto pertencera à coleção de Alexandre Dumas filho e fazia parte de uma série de retratos de grandes homens de letras franceses, muitos dos quais se haviam perdido durante a Revolução.

Respetivamente filho e sobrinho dos escultores Jean-Louis Lemoyne e Jean-Baptiste I Lemoyne, Jean Baptiste II começou a trabalhar bastante jovem na profissão da família, beneficiando dos ensinamentos do seu pai e do escultor Robert Le Lorrain. Em 1725 foi distinguido com o Prix de Rome, que lhe possibilitava completar os seus estudos em Roma, mas, retido em Paris por razões familiares, nunca chegou a beneficiar do prémio.

Apesar de ter começado por trabalhar em obras de maior envergadura, como o túmulo do pintor Pierre Mignard, hoje desaparecido, ou um Batismo de Cristo começado pelo seu tio, Lemoyne destacou-se como retratista, capaz de capturar a expressão e a personalidade dos seus modelos com grande habilidade.

<sup>162</sup> Total de 43 biografias, divididas por tipologia de autor e em ordem cronológica de nascimento.

Em 1730, tornou-se o escultor oficial do rei Luís XV que retratou mais de uma centena de vezes durante os quarenta anos seguintes e para quem executou, também, alguns monumentos, destruídos durante a Revolução Francesa. Retratou, também, inúmeras figuras letradas do iluminismo, como Voltaire, Rousseau e Montesquieu, ou personagens da corte francesa, entre as quais se contava a amante do rei, Madame de Pompadour.

Em 1739, Lemoyne tornou-se plenamente membro da Académie royale de peinture et de sculpture. Trinta anos depois foi nomeado seu reitor e diretor, tendo um papel essencial na formação na geração seguinte de escultores. Entre os seus alunos mais célebres contam-se Jean-Jacques Caffieri, Étienne-Maurice Falconet e Jean-Baptiste Pigalle.

#### **Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785)**

Calouste Gulbenkian tinha um especial interesse pelo tema da infância, colecionando várias obras que representam crianças a brincar. Em 1923, adquiriu *Estatueta de criança* de Jean-Baptiste Pigalle e uma réplica de *L'enfant, l'oiseau et la pomme*, outra célebre obra deste artista. As duas esculturas, que originalmente não eram um par, ladeavam a lareira do *Grand Salon*, no palacete parisiense de Gulbenkian.

Jean-Baptiste Pigalle nasceu em Paris em 1714, filho de um marceneiro do rei Luís XIV. Começou os seus estudos artísticos com o escultor Robert le Lorrain, continuando-os com Jean-Baptiste II Lemoyne. Apesar de ter perdido o Prix de Rome de 1735, Pigalle não desistiu de continuar os seus estudos na Academia francesa de Roma, partindo, no ano seguinte, com os seus próprios meios, para a cidade italiana.

Quando regressou a Paris, em 1741, Pigalle concebeu o modelo para uma escultura representando Mercúrio a atar as sandálias. Devido à sua grande expressividade e dinamismo, esta obra conheceu um enorme sucesso, sendo reproduzida inúmeras vezes. Depois deste triunfo, o escultor foi aceite como membro pleno da Academia, de que se tornou professor em 1752, e ganhou o patrocínio da família real e da corte francesa.

Ao longo da sua carreira, Pigalle explorou muitas tipologias e estilos de escultura, de acordo com as encomendas que recebia. Durante a década de 1750 trabalhou, sobretudo, para a Madame de Pompadour, criando várias estatuetas decorativas ao gosto rococó, reproduzidas em biscoito pela Manufatura de Sèvres. Trabalhou, também, em esculturas de grande escala, como o monumento em honra do rei Luís XV, para a cidade de Reims, ou o grandioso túmulo do conde de Saxe, em Estrasburgo.

Pigalle foi, ainda, um retratista extremamente hábil e fiel à natureza. A sua última grande obra, um retrato de Voltaire nu, exposto em 1776, causou escândalo pela sua representação extremamente naturalista do corpo envelhecido do escritor, muito diferente dos idealizados nus heroicos que, então, se encontravam muito em voga.

#### **Jean-Jacques Caffieri (1725-1792)**

Grande apreciador da obra de Molière, Calouste Gulbenkian adquiriu, em 1921, um busto do dramaturgo francês da autoria de Jean-Jacques Caffieri, baseado na escultura de corpo inteiro que o artista fizera para integrar a série de retratos dos Grandes Homens de França do Museu do Louvre. O busto de Molière presidia ao *Grand Salon* da casa do colecionador, colocado sobre a lareira, curiosamente, mesmo por baixo do relógio de parede da autoria de Jacques Caffieri, pai do escultor.

Filho do fundidor e cinzelador Jacques Caffieri e neto do escultor Philippe Caffieri, Jean-Jacques Caffieri foi o último representante de uma dinastia de artistas iniciada com o seu avô. Aluno de Jean-Baptiste II Lemoyne, ganhou, em 1748, o Prix de Rome, que lhe permitiu estudar em Roma,

onde foi grandemente influenciado pela obra de Bernini. Depois de quatro anos de estudo, regressou a França, tornando-se escultor do rei Luís XV.

Ao longo da sua carreira Jean-Jacques Caffieri experimentou muitos géneros escultóricos, e trabalhou, também, no desenho de ornamentos para mobiliário. No entanto, destacou-se, sobretudo, e à semelhança do seu mestre, como retratista de algumas das grandes figuras da História e da cultura de França, nomeadamente escritores, atores e dramaturgos, rivalizando com artistas como Jean-Antoine Houdon.

Em 1757, Caffieri tornou-se membro agregado da Academia, ascendendo a académico dois anos depois. Expôs nos *Salons* entre 1757 e 1789, recebendo muito boas críticas de figuras como Diderot, que muito elogiou a grande fidelidade e expressividade dos seus retratos. Em 1765 tornou-se professor adjunto da Academia, tornando-se efetivo em 1773.

Caffieri morreu em 1792. Hoje muitos dos seus bustos conhecem-se devido aos moldes em terracota que costumava fazer para doar a várias instituições, já que muitos exemplares em mármore se perderam num incêndio em 1761.

### **Jean-Antoine Houdon (1741-1828)**

As esculturas dos deuses Apolo e Diana, de Jean-Antoine Houdon, ocupavam lugares de destaque na casa parisiense de Calouste Gulbenkian: Apolo no vestíbulo de entrada, Diana aos pés da escadaria principal. As duas são peças ímpares de Houdon: *Diana*, comprada ao governo russo em 1930, é a única versão em mármore desta escultura, uma das mais célebres que este autor criou; *Apolo*, adquirido em 1927, é o único exemplar desta escultura, concebida como par de uma das muitas reproduções em bronze de Diana.

Jean-Antoine Houdon nasceu em Versalhes, em 1741. Desde jovem beneficiou da posição do seu pai enquanto criado nos departamentos artísticos de Versalhes, ingressando na Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Em 1761, recebeu o Prix de Rome, partindo para Roma em 1764, depois de se preparar na École des Élèves Protégés. Na cidade italiana, dedicou-se particularmente ao estudo da anatomia humana, o que teria um profundo impacto no grande naturalismo da sua obra, composta, sobretudo, por retratos.

Regressado a Paris em 1768, Houdon começou a expor nos *Salons* do Louvre no ano seguinte. Um busto de Diderot, datado de 1771, foi o seu primeiro grande sucesso, estabelecendo a reputação do escultor enquanto retratista dos intelectuais iluministas. Houdon foi também muito celebrado nas cortes estrangeiras, sobretudo na Rússia de Catarina II e na corte germânica dos Saxe-Gotha, para quem executou *Diana*.

A sua fama alcançou, igualmente, o continente americano. Houdon retratou vários revolucionários americanos residentes em Paris, como Benjamin Franklin ou Thomas Jefferson, e deslocou-se, em 1785, aos Estados Unidos, para trabalhar num monumento a George Washington.

Depois de ter passado algumas dificuldades no decorrer da Revolução Francesa, Houdon voltou a ser muito requisitado durante o Império. Em 1803 recebeu a Legião de Honra, em 1805, tornou-se professor da École de Beaux-Arts e em 1809 foi nomeado cavaleiro do Império. Expôs pela última vez no *Salon* em 1814, morrendo catorze anos depois, após uma longa e extremamente prolífera carreira.

### **Antonio Canova (1757-1822)**

Antonio Canova foi o principal escultor do neoclassicismo, conhecido pelas suas representações de figuras mitológicas. Em 1920, Calouste Gulbenkian adquiriu a escultura *Herma da Vestal*

*Tucia*, atribuída a este artista. A autoria desta obra, de que se conhecem outras duas versões, foi alvo de muito debate, mas hoje está comprovado que foi feita por Canova, em 1818, para Frederick Webb, sendo a primeira que fez com esta temática.

Antonio Canova nasceu em Possagno, no norte de Itália, no seio de uma família de canteiros e escultores. Aos 11 anos, começou a sua aprendizagem na oficina de Giuseppe Bernardi, com quem se mudou para Veneza. Nessa cidade, além de frequentar a Accademia delle Belle Arti, tomou contacto pela primeira vez com a arte da Antiguidade, ao visitar a coleção Farsetti.

Acabada a sua formação, Canova começou por abrir oficina em Veneza, obtendo os seus primeiros sucessos com esculturas de temática mitológica, ainda de influência barroca e rococó. Posteriormente, adotou um estilo mais severo, inspirado pelos ideais do neoclassicismo e pelo seu próprio estudo de esculturas e monumentos da Antiguidade.

Em 1781, Canova estabeleceu-se em Roma, onde executou, para além de inúmeras esculturas de temática mitológica, os monumentais túmulos dos papas Clemente XIII e Clemente XIV, obtendo fama imediata. O seu estúdio tornou-se uma atração turística e o seu talento era comparado com o de Miguel Ângelo ou Bernini.

Quando os franceses ocuparam Roma, em 1798, Canova abandonou a cidade, apenas regressando, após o papado ser restituído, dois anos depois. Nos anos seguintes, o papa nomeou-o cavaleiro, diretor da Academia de São Lucas e Inspetor Geral das Belas Artes, responsável pelos museus do Vaticano. Nessa qualidade, desempenhou um papel essencial na recuperação das obras roubadas pelos franceses, após a queda de Napoleão. Canova também conseguiu o patrocínio do imperador e da sua família, para quem executou inúmeras obras e retratos, obtendo fama a nível mundial.

Quando Canova morreu, em 1822, recebeu homenagens por toda a Europa. Foi enterrado em Possagno, na igreja que se dedicou a desenhar e construir nos últimos anos da sua vida.

### **Antoine-Louis Barye (1795-1875)**

Antoine-Louis Barye é o escultor com maior representação na coleção de Calouste Gulbenkian. Durante a década de 1920, o colecionador adquiriu 14 estatuetas da sua autoria, obtendo «um verdadeiro jardim zoológico» composto por lobos, elefantes, tigres, panteras, veados, cães de caça e um dromedário. Comprou o primeiro exemplar destas estatuetas, *Lobo e Veado em Luta*, em abril de 1921, continuando a comprar peças deste artista até 1929.

Originário de uma família modesta de Paris, Antoine-Louis Barye fez a sua formação inicial como joalheiro, profissão do seu pai. Depois de ter servido no exército, entre 1812 e 1814, treinou com o escultor François-Joseph Bosio e com o pintor Baron Gros, antes de entrar para a École des Beaux-Arts em 1818. Não conseguindo ganhar o Prix de Rome, começou a trabalhar para o joalheiro Jacques-Henri Fauconnier, começando, em 1827, a expor algumas esculturas suas nos *Salons*.

Foi enquanto trabalhava para Fauconnier que Barye primeiro se interessou pelo estudo dos animais, começando a estudar zoologia e anatomia animal no *Jardin des Plantes* do Museu de História Natural. Obteve o seu primeiro sucesso junto do público no *Salon* de 1831 com um grupo escultórico representando um tigre a devorar um crocodilo.

Abandonando o trabalho de joalheiro, Barye dedicou-se à escultura animalista, género considerado menor pela academia mas muito apreciado pelo público, representando com grande naturalismo animais isolados ou em violentos combates. Conseguiu, ainda, o patrocínio da família de Orleães, que então governava a França, recebendo várias encomendas públicas e privadas. Em 1833 foi agraciado com a Legião de Honra.

Depois de ser rejeitado pelo *Salon* em 1837, Barye abriu o seu próprio estúdio, na década de 1840, começando a produzir séries de estatuetas em bronze que vendia diretamente ao público. Durante as décadas seguintes, acumulou várias posições importantes: em 1848 tornou-se curador do Louvre, em 1850 ensinou desenho na escola agrícola de Versalhes e em 1854 tornou-se professor de desenho zoológico no Museu Nacional de História Natural, cargo que ocupou até à sua morte, em 1875.

### **Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)**

Grande admirador da escultura francesa, Calouste Gulbenkian tinha uma especial predileção por Carpeaux, de quem adquiriu quatro esculturas. *Flora*, a primeira que comprou, em 1905, era uma das suas peças preferidas, ocupando um lugar de destaque no centro do salão onde Gulbenkian recebia convidados, na sua casa de Paris. *L'amour à la Folie* fora adaptado do monumento à Dança, feito para decorar a fachada da Ópera de Paris, enquanto *Retrato de Bruno Chérier* e *Cupido Ferido* são obras de pendor mais intimista.

Natural de Valenciennes, cidade a que se sentiu ligado toda a vida, Jean-Baptiste Carpeaux mudou-se para Paris com 11 anos, começando a estudar pouco tempo depois na Petite École. Em 1844 entrou para a École des Beaux-Arts, onde estudou com François Rude e Francisque Duret. Em 1854 ganhou o Prix de Rome, mudando-se para Roma dois anos depois, para completar os seus estudos.

Apesar de frequentemente entrar em conflito com as autoridades da Academia francesa em Roma, Carpeaux estabeleceu rapidamente uma reputação enquanto artista com as obras *Pescador com uma concha* e *Ugolino*, expostas com grande sucesso no *Salon* de 1863.

Regressado a Paris, o artista conseguiu o patrocínio da família imperial, que lhe adquiriu várias esculturas, e tornou-se professor do filho de Napoleão III. Foi encarregado, também, de decorar importantes obras públicas, como o novo Pavilhão de Flora, no Louvre, a fachada da Ópera de Paris, ou a Fonte do Observatório, nos Jardins do Palácio do Luxemburgo.

A sua obra, plena de nus sorridentes e naturalistas, era frequentemente criticada, considerada obscena e excessiva. Já os seus bustos, intimistas e expressivos, foram considerados dos melhores do seu tempo.

A queda do Segundo Império francês e dificuldades financeiras causadas pela Guerra Franco-Prussiana levaram Carpeaux a refugiar-se em Londres, em 1871. Sofrendo de cancro, morreu em 1875, depois de passar os últimos dois anos de vida em viagem.

### **Aimé-Jules Dalou (1838-1902)**

Na coleção de Calouste Gulbenkian encontram-se três esculturas exemplares da grande versatilidade da obra de Dalou, composta tanto por ternas cenas da vida íntima feminina, com que o artista começou por se afirmar, como por majestosos monumentos públicos, a que se dedicou mais tarde. Em 1939, Calouste Gulbenkian adquiriu uma quarta escultura deste artista, uma terracota representando duas mulheres a ler. Esta obra, contudo, foi destruída em 1941, durante um bombardeamento a Londres.

Filho de um artesão parisiense, Aimé-Jules Dalou tornou-se escultor graças a Jean-Baptiste Carpeaux que o encorajou a iniciar a sua formação artística na Petite École, em 1852. Um ano depois, Dalou entrou para a École des Beaux-Arts, onde estudou pintura e escultura. Todavia, o pouco sucesso das suas primeiras obras, consideradas demasiado realistas, e a perda do Prix de Rome quatro vezes consecutivas desapontaram-no com o ensino académico, levando-o a desistir de completar os seus estudos em Roma.

Para se sustentar, Dalou trabalhou em escultura decorativa durante a década de 1860. Apenas começou a obter sucesso nos *Salons* em 1869 e 1870, quando o Estado lhe comprou os modelos de duas das suas obras. No entanto, a queda do Segundo Império francês (1851-1870), e o falhanço da Comuna de Paris (1871), em que Dalou, republicano convicto, participou, interromperam estes primeiros sucessos, obrigando-o a abandonar o país.

Refugiado em Londres entre 1871 e 1880, o escultor alcançou sucesso nos salões ingleses e no mercado artístico, chegando a receber uma encomenda da própria rainha Vitória. A partir de 1877, começou a ensinar, inspirando uma nova geração de escultores ingleses.

Em 1879, a cidade de Paris encomendou a Dalou um monumento em honra da Terceira República Francesa. Regressando à sua cidade natal, Dalou continuou a trabalhar em obras públicas, sobretudo monumentos dedicados à causa republicana ou a figuras revolucionárias. Passou os últimos dez anos da sua vida a trabalhar no *Monumento aos Trabalhadores* que, todavia, nunca terminou.

Depois de Rodin, de quem era bom amigo, é considerado o principal escultor do naturalismo francês, tendo recebido a Legião de Honra em 1883, e várias homenagens da cidade de Paris.

### **Auguste Rodin (1840-1917)**

Auguste Rodin foi um dos poucos artistas com quem Calouste Gulbenkian contactou diretamente, chegando a visitá-lo na sua oficina e a convidá-lo para sua casa. Em 1910, Gulbenkian encomendou-lhe *Cabeça de Legros*, a primeira obra de Rodin a entrar para a sua coleção. Nos anos seguintes, até 1920, adquiriu um conjunto de seis obras da sua autoria, principalmente bronzes e mármore de pequenas dimensões (reproduções ou estudos de obras maiores), e o grandioso *Jean d'Aire, Burguês de Calais*, proveniente da casa do artista.

Auguste Rodin nasceu em Paris em 1840, no seio de uma família operária. Depois de fazer a sua formação inicial em desenho, na Petite École, viu rejeitadas todas as suas tentativas para entrar na prestigiada École des Beaux-Arts, acabando por completar a sua aprendizagem fora do tradicional meio académico.

Em 1864 associou-se ao escultor Albert Ernest Carrier-Belleuse, com quem começou a trabalhar em escultura decorativa, mudando-se com ele para Bruxelas, sete anos mais tarde. Na cidade belga, trabalhou na decoração de edifícios públicos primeiro com Belleuse, depois com Antoine-Joseph Van Rasbourngh.

Em 1876, Rodin partiu numa viagem por Itália que se revelou fundamental para o início da sua carreira a solo. Influenciado pela obra de Miguel Ângelo, especialmente pela forma expressiva como este representava o corpo humano, Rodin criou a sua primeira obra-prima, *A Idade do Bronze*, exposta no *Salon* parisiense em 1877.

Depois deste primeiro sucesso, Rodin regressou a Paris, iniciando um período de atividade muito prolífero, em que recebeu várias encomendas para monumentos públicos. Entre as suas esculturas mais conhecidas, destacam-se inúmeros estudos e composições derivadas do seu trabalho para as *Portas do Inferno* e os monumentos a Balzac, a Victor Hugo e aos burgueses de Calais, obras caracterizadas por uma alta expressividade e predominância do nu.

Apesar de nem sempre ser bem aceite pelos críticos mais conservadores, no final da sua vida Rodin alcançara fama a nível internacional, sendo considerado, por muitos, como um segundo Miguel Ângelo, e como o criador da escultura moderna.



**Denys Pierre Puech (1854-1942)**

*Sereia Alada Arrebatando um Adolescente*, uma versão reduzida do grupo escultórico que Denys Pierre Puech fizera em Roma, em 1890, foi a primeira escultura que Calouste Gulbenkian adquiriu para a sua coleção. Apesar de se ter desfeito de muitas das suas primeiras aquisições, o colecionador conservou esta obra toda a vida, colocando-a em lugar de destaque no *Salon Boucher* da sua casa em Paris.

Nascido no seio de uma família de camponeses, na região de Aveyron, Puech descobriu muito novo a sua vocação para a escultura. Aos 16 anos, tornou-se aprendiz na oficina de um canteiro em Rodez. Dois anos depois partiu para Paris, onde frequentou os *ateliers* dos escultores François Jouffroy, Alexandre Falguière e Henri Chapu, enquanto estudava na École des Beaux-Arts.

Em 1884, depois de ficar duas vezes em segundo lugar, Puech ganhou o Prix de Rome, partindo para Roma como pensionário. As suas obras italianas alcançaram, desde cedo, grande sucesso, começando a ser compradas pelo Estado francês e o seu trabalho final, *Sereia Alada Arrebatando um Adolescente*, foi premiado com uma medalha no *Salon* de 1890.

Regressado a França, Puech tornou-se um dos escultores oficiais da Terceira República (1870-1940), recebendo inúmeras encomendas para monumentos, retratos, túmulos e decorações de edifícios. Em 1905, tornou-se o membro mais novo do Institut de France, na secção de escultura, e dois anos depois foi agraciado com o título de comandante da Legião de Honra. Sempre muito próximo da sua terra natal, inaugurou, em 1911, o Museu Denys Puech, em Rodez, destinado a albergar obras de artistas da região de Aveyron.

Nomeado diretor da Academia francesa em Roma em 1921, Puech exerceu este cargo até inícios da década de 1930. No final da vida, retirou-se para Rodez, onde morreu, em 1942. O seu estilo manteve-se sempre académico, não refletindo as grandes mudanças artísticas que ocorreram nos inícios do século XX.

**Pintores****Rogier van der Weyden (c. 1399 – 1464)**

Durante as suas viagens pela Europa, Calouste Gulbenkian contemplou inúmeras obras de mestres flamengos. Apreciou, especialmente, a *Descida da Cruz* de Rogier van der Weyden, no Escorial. Em 1923, adquiriu dois bustos representando S. José e Sta. Catarina, da autoria desse pintor, parte de um retábulo hoje desmembrado e de que se conhece outro fragmento, atualmente em exposição na National Gallery de Londres.

Sabe-se muito pouco sobre os primeiros anos da vida de Rogier van der Weyden. Nascido em Tournai, filho de um artesão, chamava-se Roger de La Pasture, mas é mais conhecido pela versão flamenga do seu nome, Rogier van der Weyden, adotada quando se mudou para Bruxelas.

Em 1427, era já um homem casado, Rogier entrou como aprendiz para a oficina do pintor Robert Campin, ignorando-se se recebeu formação anterior. Em 1432 foi recebido como mestre na guilda dos pintores de Tournai e é possível que tenha vivido em Lovaina entre 1432 e 1435.

Em 1436, Rogier tornou-se pintor oficial da cidade de Bruxelas, de onde a sua mulher era natural, trabalhando para inúmeras instituições religiosas e, também, para personalidades abastadas da nobreza e da burguesia. Dirigia uma oficina muito ativa e com uma obra muito variada, pintando tanto pequenos retratos como enormes polípticos de temáticas religiosas, caracterizados pelo seu naturalismo e forte emotividade.

A obra de Rogier van der Weyden conheceu um enorme sucesso um pouco por toda a Europa e influenciou inúmeros artistas das gerações seguintes, que imitaram ou reproduziram as suas pinturas. Após a sua morte, em 1464, a oficina de Rogier van der Weyden continuou a ser dirigida por um filho seu.

#### **Domenico Ghirlandaio (1449 – 1494)**

Entre as pinturas dos grandes mestres do Renascimento italiano, Calouste Gulbenkian parece ter preferido os retratos, género que apreciava particularmente. Em 1929, o colecionador adquiriu *Retrato de uma Jovem*, de Domenico Ghirlandaio, pouco antes de partir para uma viagem por Itália, durante a qual contactou com várias outras obras deste mestre.

Nascido em Florença, Domenico Bigordi recebeu a alcunha Ghirlandaio de seu pai, um joalheiro especializado na criação de guirlandas. Aluno de Alesso Baldovinetti, e possivelmente de Andrea del Verrocchio, estabeleceu, com dois dos seus irmãos, Benedetto e Davide, e o seu cunhado, Bastiano Mainardi, uma prolífera oficina que se distinguiu, sobretudo, na pintura a fresco e no retrato a óleo. Miguel Ângelo foi um dos seus mais conhecidos alunos.

Ghirlandaio teve como patronos algumas das mais importantes figuras do seu tempo. Entre as suas obras mais célebres encontram-se os frescos que fez para a Biblioteca Apostólica do Vaticano e para a Capela Sistina (1475-1482), por encomenda do papa Sisto IV, e os das capelas da família Sassetti (1483-1486), na basílica de Santa Trinità, e Tornabuoni (1486-1490), em Santa Maria Novella, ambos em Florença.

#### **Cima da Conegliano (c. 1459 – 1517/1518)**

Cima da Conegliano foi um dos primeiros artistas de Veneza a utilizar a paisagem como fundo das suas pinturas, em vez das mais habituais estruturas arquitetónicas. A luminosa paisagem que o artista pintou em *Sacra Conversazione ou Descanso na Fuga para o Egito* pode ter sido um dos aspetos que motivou Calouste Gulbenkian a comprar esta sua pintura, em 1923.

Giovanni Battista Cima nasceu em Conegliano, na região do Veneto, no seio de uma família de artesãos. Pouco se sabe sobre a sua vida. É mencionado pela primeira vez num registo de impostos de 1473, o que significa que teria já completado 14 anos nessa data. Embora não haja documentação que o comprove, supõe-se que tenha sido aprendiz de Giovanni Bellini, pintor com o qual tem grandes afinidades. A sua obra mais antiga data de 1489.

Sabe-se que Cima residiu e trabalhou em Veneza pelo menos a partir de 1492, embora tenha sempre mantido laços com a sua vila de origem, para a qual executou várias obras. Dirigiu uma das mais prolíferas oficinas venezianas, especializando-se na pintura de retábulos que representavam, sobretudo, a Virgem com o Menino acompanhados de dois ou mais santos (*sacre conversazione*). Especializou-se, também, em representações a meio corpo da Virgem com o Menino, destinadas à devoção privada, e de S. Jerónimo no deserto.

Cima recebeu a sua última encomenda em 1516, morrendo um ou dois anos depois. Hoje sobrevivem 30 retábulos da sua autoria, um número sem igual entre os artistas seus contemporâneos.

#### **Vittore Carpaccio (c. 1465 – 1525/1526)**

*Sagrada Família e Doadores* é considerada uma das melhores obras de Vittore Carpaccio. Adquirida por Calouste Gulbenkian em 1924, reúne numa só composição um pouco de todos os temas em que o pintor se especializou: a narrativa religiosa, o retrato e a paisagem de perspetiva apurada e repleta de pequenos pormenores naturalistas.

Nascido em data incerta, provavelmente em Veneza, Vittore Scarpazza é mais conhecido pelo apelido Carpaccio, versão italianizada do nome Carpathius, com que assinava as suas obras. Nada se sabe de concreto sobre a sua juventude e formação artística, mas pensa-se que terá estudado ou com Lazzaro Bastiani ou no círculo de Gentile e Giovanni Bellini, notando-se, ainda, na sua obra a influência de Antonello da Massina.

Pioneiro no uso da tela, Carpaccio especializou-se na pintura de grandes ciclos de narrativas religiosas executados, sobretudo, para escolas e confrarias venezianas. Também executou retábulos e pinturas de cavalete, várias delas com vistas panorâmicas de Veneza, destacando-se, ainda, como retratista. A sua primeira obra conhecida data de 1490 e representa a chegada de Santa Úrsula a Colónia, uma de oito pinturas sobre a vida desta santa (1490-1495) executadas para a Scuola di Santa Orsola de Veneza. As suas últimas obras datam de 1523.

#### **Peter Paul Rubens (1577 – 1640)**

Calouste Gulbenkian partilhou com Rubens a paixão pelo colecionismo e pela natureza e uma vida de viagens diplomáticas. Possuiu três pinturas da sua autoria, *Amores de Centauros*, comprada em 1919, *Fuga para o Egito*, adquirida em 1923, e *Retrato de Helena Fourment*, comprada ao Museu do Ermitage em 1930. Esta última obra, segundo Azeredo Perdigão, foi um dos seus «grandes amores artísticos», e o colecionador passava horas a contemplá-la.

Natural de Siegen, na Alemanha, Rubens mudou-se para Antuérpia em 1589, iniciando aí os seus estudos. Aos 13 anos começou a trabalhar como pajem, mas rapidamente desistiu desta profissão para seguir uma carreira artística. Fez a sua aprendizagem com Tobias Verhaecht, Adam van Noort e Otto van Veen, sendo aceite como mestre na guilda dos pintores em 1598.

Rubens partiu para Itália em 1600, entrando para o serviço do duque de Mântua. Passou os oito anos seguintes em viagem por Itália e Espanha, estudando e copiando obras da Antiguidade e de mestres como Miguel Ângelo, Ticiano e Caravaggio, e começou a estabelecer a sua reputação como pintor e diplomata.

Por motivos familiares, Rubens viu-se forçado a regressar a Antuérpia em 1608. Acabou por se instalar nessa cidade, onde casou e abriu oficina. Em 1609 foi nomeado pintor da corte dos arquiducos de Áustria, governadores da Flandres e familiares do rei de Espanha. Os seus grandiosos retratos e pinturas históricas, executados num estilo dramático, voluptuoso e colorido, rapidamente se tornaram muito requisitados entre as elites europeias e as instituições religiosas locais.

Após a morte da sua primeira mulher, em 1626, Rubens iniciou uma importante carreira diplomática ao serviço da arquiduquesa Isabel Clara Eugénia, viajando pela Europa ao seu serviço e conhecendo o favor de vários monarcas europeus, como Filipe IV de Espanha, que se tornou um dos seus principais patronos, ou Carlos I de Inglaterra, que o fez cavaleiro.

Em 1630 regressou, definitivamente, a Antuérpia, abandonando a diplomacia. Casou pela segunda vez, com Helena Fourment, modelo de muitas das pinturas do final da sua vida, e retirou-se para o campo, onde continuou a trabalhar, dedicando-se, sobretudo, à pintura de paisagens.

#### **Frans Hals (1582/1583 – 1666)**

Calouste Gulbenkian obteve, em 1924, um dos primeiros retratos femininos pintados por Frans Hals. Apesar de Gulbenkian apenas ter possuído uma única obra da sua autoria, o legado deste artista é visível noutras pinturas da coleção, sobretudo nas de Édouard Manet, que recebeu de Frans Hals uma importante influência.

Natural de Antuérpia, Frans Hals passou a maior parte da sua vida em Harlem, na Holanda, para onde a sua família fugiu durante as guerras de religião. Nada se sabe sobre as primeiras décadas da sua vida e a primeira menção concreta que sobre ele existe data de 1610, ano em que foi aceite na guilda dos pintores da cidade. A sua mais antiga obra conhecida data do ano seguinte.

Em 1616, Hals visitou Antuérpia, onde pode ter conhecido Rubens. Em 1618 estabeleceu já uma sólida reputação entre a burguesia, tornando-se membro da sociedade de retórica de Harlem e da milícia local, cujos membros reunidos retratou frequentes vezes, em enormes e buliçosas pinturas de tamanho natural.

Célebre graças aos seus retratos de grupo ou de casais burgueses, Frans Hals também se notabilizou como pintor de cenas de género, capturando, com uma pincelada quase impressionista, figuras de várias camadas sociais em momentos de grande espontaneidade, tocando música, a rir ou embriagadas. A sua obra, contudo, tornou-se progressivamente mais sombria a partir da década de 1640 e, na década seguinte, o número de encomendas começou a declinar.

Apesar do seu sucesso e boa reputação, Frans Hals sofreu dificuldades financeiras durante toda a vida, causadas, possivelmente, pela necessidade de sustentar a sua vasta prole. Após a sua morte, em 1666, caiu no esquecimento e apenas no século XIX voltou a ser reconhecido, influenciando, com a sua pincelada vigorosa e a sua paleta garrida, artistas como Courbet, Manet, Sargent ou Van Gogh.

#### **Anton Van Dyck (1599 – 1641)**

O retrato era um género de pintura que Gulbenkian apreciava particularmente. Como tal, é natural que Anton van Dyck, um dos maiores retratistas de todos os tempos, lhe tivesse chamado atenção. Em 1917 e 1923, Calouste Gulbenkian adquiriu dois retratos da autoria deste pintor. Embora tenha doado um deles ao Museu Nacional de Arte Antiga, subsiste na sua coleção uma gravura que o reproduz.

Anton van Dyck nasceu em Antuérpia em 1599. Aos 10 anos começou a estudar com Hendrik van Balen, e por volta dos 16, tinha oficina própria, tornando-se mestre da guilda dos pintores da cidade em 1618. Durante a juventude, também trabalhou com Rubens, que o considerou o seu melhor pupilo e colaborador.

Em novembro de 1621, depois de uma breve primeira viagem a Londres, Van Dyck partiu para Itália. Instalado em Génova, estabeleceu-se enquanto retratista da aristocracia, capturando a personalidade dos seus modelos em solenes e imponentes retratos de tamanho natural, e viajou por Itália, tomando contacto com a obra de mestres como Ticiano, que se tornou uma das suas principais influências.

Quando regressou a Antuérpia, em 1627, Van Dyck tinha já uma reputação sólida, que lhe granjeou inúmeras encomendas da burguesia flamenga e de várias instituições religiosas. Em 1630 foi nomeado pintor da corte da arquiduquesa Isabel Clara Eugénia, governadora da Flandres, e também trabalhou, nesse período, para os príncipes de Orange e do Palatinado.

Em 1632, Van Dyck partiu novamente para Inglaterra, onde se tornou pintor oficial do rei Carlos I, que o nobilitou e nomeou cavaleiro. As dezenas de pinturas que fez do monarca e da sua família revolucionaram o género do retrato em Inglaterra e são das suas mais célebres obras.

Durante o resto da vida, Van Dyck foi alternando entre estadias na corte inglesa e na Flandres. Sentindo o escalar das hostilidades contra Carlos I, em Inglaterra, ainda tentou, em vão, procurar emprego nas cortes de França e de Espanha, acabando, no entanto, por regressar a Londres, onde morreu em 1641.

**Rembrandt van Rijn (1606 – 1669)**

Em 1930, depois de várias tentativas sem sucesso, Calouste Gulbenkian conseguiu adquirir três pinturas de autoria de Rembrandt, compradas ao Museu do Ermitage. Apenas duas delas, *Figura de Velho* e *Palas Atena* permaneceram na sua coleção, tendo a terceira, um retrato de Tito, filho do artista, sido vendida ao colecionador Georges Wildenstein.

Rembrandt nasceu em Leiden em 1606, no seio de uma família abastada. Aos 14 anos entrou na universidade, mas abandonou os estudos após um ano, para se tornar pintor. Depois de uma formação inicial com Jacob van Swanenburgh, Rembrandt partiu, em 1625, para Amesterdão, onde estudou durante seis meses com o pintor histórico Pieter Lastmen. Apesar de nunca ter visitado Itália, recebeu uma forte influência italiana através das gravuras e obras dos grandes mestres, que pôde ver nessa cidade.

Completados os seus estudos, Rembrandt voltou para Leiden em 1626, e aí começou a partilhar oficina com o pintor Jan Lievens. Rapidamente estabeleceu uma sólida reputação como pintor de cenas religiosas, elogiado pela expressividade das suas obras, potenciada por uma colorida paleta e fortes contrastes entre luz e escuridão. Começou, também, a ensinar, e conseguiu obter o patrocínio dos príncipes de Orange.

Em 1631, Rembrandt mudou-se para Amesterdão, então o principal centro de comércio do Norte da Europa, começando a trabalhar com o negociante de arte Hendick van Uylenburgh. A partir de então, e apesar de preferir a mais prestigiante pintura histórica, dedicou-se, principalmente, à lucrativa arte do retrato, individual ou de grupo, celebrizando-se com obras como *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp* ou *A Ronda da Noite*. Especializou-se, também, na arte da gravura, obtendo um enorme sucesso.

Apesar da sua fama, Rembrandt sofreu, sobretudo a partir da década de 1650, sérios problemas financeiros, fruto de gastos excessivos, acabando por declarar insolvência em 1656. No final da sua vida, trabalhou para uma companhia dirigida pelo filho, Tito, responsável pela venda dos seus desenhos, pinturas e gravuras. Entre as suas últimas obras, destacam-se vários autorretratos de grande profundidade psicológica.

**Jacob van Ruisdael (1628/1629 – 1682)**

A grande versatilidade de Jacob van Ruisdael é bem ilustrada pelas quatro obras da sua autoria que Calouste Gulbenkian adquiriu, entre 1901 e 1928: um desenho de inícios da sua carreira, uma paisagem florestal e uma marinha, dois dos seus temas preferidos, e uma vista panorâmica de Harlem, outro género em que se especializou. Esta última pintura atualmente é considerada uma cópia.

Filho do pintor e comerciante de arte Isaack van Ruisdael e sobrinho do paisagista Salomon van Ruysdael, Jacob van Ruisdael nasceu em Harlem entre 1628 e 1629. Provavelmente iniciou os seus estudos artísticos no meio familiar e é possível que tenha também aprendido com o pintor Cornelis Vroom, natural da mesma cidade. As suas primeiras obras datam de 1646.

Em 1648, Ruisdael juntou-se à guilda de pintores de Harlem. Passou os primeiros anos da década seguinte em viagem com um amigo pela região da Vestefália, cujos castelos e ruínas retratou profusamente, encontrando-se já instalado em Amesterdão por volta de 1656. É possível que, além de pintor, tenha também, obtido um grau em Medicina, em 1676, e que exercesse a profissão de médico.

Ao longo da sua vida, Jacob van Ruisdael pintou praticamente todos os tipos de paisagens, conhecendo-se cerca de 700 obras da sua autoria, assim como dezenas de desenhos e algumas gravuras. As suas pinturas caracterizam-se por representarem a Natureza, sobretudo bosques e

florestas, de forma monumental e poética, com frondosas árvores e céus baixos, carregados de nuvens.

Jacob van Ruisdael morreu em Amesterdão, em 1682, encontrando-se enterrado na sua cidade-natal. As suas pinturas inspiraram inúmeros artistas dos séculos seguintes, como Fragonard, Constable e Gainsborough, ou os pintores da escola de Barbizon.

#### **Nicollas de Largillière (1656 – 1746)**

Em dezembro de 1903, Calouste Gulbenkian, adquiriu duas pinturas de Nicolas de Largillière, um retrato de um nobre francês e *Retrato de M. e M.me Thomas Germain*. Quase cinco décadas depois doou a primeira destas obras ao Museu Nacional de Arte Antiga, mas a segunda, que representa os pais do ourives François-Tomas Germain, um artista especialmente apreciado por Gulbenkian, permaneceu na Galeria de Pintura do seu palacete de Paris.

Nicolas de Largillière nasceu em Paris, em 1656, mas passou a maior parte da sua juventude em Antuérpia, para onde a sua família se mudou quando tinha três anos. Fez a sua aprendizagem artística com o pintor de género e paisagem Antoni Gobau, sendo admitido aos 17 anos na guilda de pintores local.

Em 1672, Largillière partiu para Inglaterra, onde trabalhou na corte de Carlos II com os pintores Peter Lely e Antonio Verrio. No entanto, o clima anticatólico que então vigorava levou-o a regressar a Paris, onde se instalou em 1679. No início da sua carreira pintava, sobretudo, cenas de género e naturezas-mortas de influência flamenga, a partir de então, dedicou-se, sobretudo, à arte do retrato, à maneira de Van Dyck ou Lely, adotando uma paleta garrida e brilhante.

Em 1686, Largillière foi aceite como membro da Académie royale de peinture et de sculpture, onde viria a exercer funções de professor e diretor. Nesse ano regressou novamente a Inglaterra, convocado pelo rei Jaime II, mas recusou o cargo de guardião das coleções reais que este lhe ofereceu. Quando Jaime II foi destronado, Largillière encontrou vários patronos entre os exilados membros da sua corte.

Apesar de ter continuado a pintar naturezas-mortas e cenas religiosas, foi como retratista que Largillière se destacou, executando cerca de 1500 retratos durante a sua longa vida. Embora também tenha trabalhado para a corte francesa pintou, sobretudo, para uma clientela privada, essencialmente composta por membros da burguesia parisiense, do alto clero ou da aristocracia provinciana, assim como dignatários estrangeiros e outros artistas.

#### **Maurice-Quentin de La Tour (1704 – 1788)**

O retrato a pastel está representado na coleção de Calouste Gulbenkian por duas pinturas de Maurice-Quentin de La Tour: *Retrato de Mademoiselle Sallé*, adquirido em 1928, e *Retrato de Duval de L'Épinoy*. A segunda pintura é uma das obras-primas deste artista e Calouste Gulbenkian comprou-a ao barão de Rothschild, em 1943, quando ambos se encontravam a viver em Portugal.

Filho de um músico, Maurice-Quentin de La Tour nasceu em Saint-Quentin, no norte de França. Começou por frequentar o colégio de Saint-Quentin com o objetivo de se tornar engenheiro, mas em 1719 estava já em Paris, onde começou por estudar com o pintor Claude Dupouch. Como outros artistas do seu tempo, provavelmente interessou-se pela pintura a pastel após a estadia em França da célebre pastelista italiana Rosalba Carriera entre 1720 e 1721.

Pouco se sabe com certeza sobre os primeiros anos de carreira de La Tour. Em 1727, estabeleceu-se definitivamente em Paris, após um período de viagens de duração e destino incertos, mas apenas conheceu o seu primeiro sucesso em 1735, com um retrato de Voltaire. Em 1737 tornou-se membro agregado da Académie royale de peinture et de sculpture,

começando, então, a expor nos *Salons*. Em 1745 recebeu apartamentos no Louvre e, no ano seguinte, tornou-se membro pleno da Académie, sendo promovido a conselheiro em 1751.

Conhecido por ser capaz de capturar com grande acuidade o charme pessoal de cada um dos seus modelos, La Tour foi muito popular entre membros de todas as camadas sociais. Além dos monarcas franceses e da alta nobreza cortesã, retratou membros prestigiados da burguesia e do clero, filósofos e letrados iluministas e inúmeros artistas seus amigos. Também pintou vários autorretratos.

Até 1773, La Tour expôs mais de uma centena de retratos a pastel nos *Salons*, acumulando uma larga fortuna, que lhe permitiu financiar uma série de obras caritativas e apoiar artistas da sua cidade natal. Aos 80 anos retirou-se para Saint-Quentin, onde fundara uma escola de desenho, e morreu quatro anos depois.

### **Francesco Guardi (1712 – 1793)**

Francesco Guardi é o pintor com o maior número de obras na coleção de Calouste Gulbenkian. Entre 1907 e 1921, o colecionador adquiriu um conjunto ímpar de 19 pinturas suas, que abarcam cerca de 30 anos da carreira deste artista. A atmosfera sensorial, difusa e etérea das suas obras, e o fascínio de Gulbenkian por Veneza, cidade que Guardi retratou inúmeras vezes, fizeram-no, certamente, sentir-se atraído por este pintor, até então pouco apreciado pelos especialistas.

Francesco Guardi nasceu em Veneza, em 1712, filho do pintor Domenico Guardi. Começou a sua carreira a trabalhar com o irmão, Gianantonio, que tomara conta da oficina familiar após a morte do pai, em 1716. Enquanto trabalhou com o irmão, Francesco pintou, sobretudo, cenas de temática mitológica ou religiosa. Apenas se começou a dedicar à pintura de vistas (*vedute*) e paisagens idealizadas (caprichos), em meados da década de 1750, passando a dirigir a oficina familiar depois da morte de Gianantonio, em 1760.

A princípio, Guardi copiava principalmente pinturas e fórmulas de outros artistas venezianos como o célebre Antonio Canale (Canaletto). A partir da década de 1770, no entanto, começou a desenvolver um estilo pessoal, caracterizado por uma pincelada mais livre e frenética, um uso mais expressivo da perspetiva e um gosto particular pela representação da luz.

Extremamente produtivo, este artista compôs mais de mil obras, várias delas repetições muito semelhantes dos mesmos temas, o que dificulta a datação certa da maioria das suas pinturas. O seu filho, Giacomo Guardi, seguiu as suas pisadas.

### **Thomas Gainsborough (1727 – 1788)**

Na década de 1920, Calouste Gulbenkian adquiriu dois retratos pintados por Thomas Gainsborough. Na obra deste artista podemos encontrar duas das principais linhas orientadoras da coleção de pintura de Calouste Gulbenkian: o retrato (especialmente feminino), e a paisagem, género preferido de Gainsborough e de Gulbenkian, com especial destaque no *Retrato de Mrs. Lowndes-Stone*.

Nascido em Sudbury, Suffolk, Gainsborough foi enviado a Londres quando tinha treze anos, para estudar com o ilustrador e gravador francês François Hubert Gravelot. Aí contactou com artistas flamengos e ingleses, que influenciaram as suas primeiras obras e o seu gosto pela pintura de paisagens.

Por volta de 1745, Gainsborough acabou os seus estudos, casou, e começou a tentar estabelecer uma carreira, primeiro em Londres, depois na região de Suffolk. No entanto, foi apenas a partir de 1759 que se começou a tornar célebre, depois de se mudar para Bath, principal destino de verão da elite inglesa, à procura de nova clientela. Embora preferisse pintar paisagens, foi como

retratista que obteve sucesso, inspirando-se nos retratos a corpo inteiro e de tamanho natural de Anton van Dyck, cuja obra começou a estudar em coleções locais.

Em 1768, Gainsborough foi eleito membro da Royal Academy of Arts, instituição com a qual acabaria por se incompatibilizar. Em 1774 mudou-se para Londres, depois de receber uma encomenda do rei Jorge III, tornando-se, com o seu patrocínio, um dos mais bem-sucedidos retratistas da aristocracia britânica.

#### **Jean Honoré Fragonard (1732 – 1806)**

Embora Fragonard seja mais conhecido pelas suas pinturas de cenas galantes, muitas vezes com laivos eróticos, a paisagem era uma das suas paixões, que Calouste Gulbenkian partilhava. O colecionador adquiriu quatro obras da sua autoria, nomeadamente duas pinturas e dois desenhos, três deles tendo a paisagem como tema principal.

Natural de Grasse, na Provença, Fragonard mudou-se para Paris aos seis anos, começando os seus estudos artísticos com Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Em 1748 entrou para a oficina de François Boucher, cuja obra o influenciou profundamente. Embora não tivesse feito os seus estudos na Académie royale de peinture et de sculpture, Fragonard candidatou-se, em 1752, ao Grand Prix de Rome, ficando em primeiro lugar. Antes de partir para Itália, frequentou a École des élèves protégés, para consolidar os seus conhecimentos, partindo em 1756.

Em Roma, Fragonard travou amizade com Hubert Robert e começou a estabelecer a sua reputação como pintor de género. Influenciado pelo amigo e por Natoire, diretor da Academia Francesa de Roma, dedicou-se a pintar ao ar livre, desenvolvendo o seu gosto pela pintura de paisagem. Quando terminou os seus estudos, partiu com Hubert Robert numa viagem pelo sul de Itália, estudando e copiando obras da Antiguidade e de artistas italianos e desenhando inúmeras paisagens.

Em 1761, Fragonard regressou a Paris, sendo aceite, quatro anos depois, como membro agregado da Académie. No entanto, optou por não seguir uma carreira como pintor histórico, dependente de encomendas estatais, apenas expondo nos *Salons* duas vezes. Dedicou-se, em vez disso, a trabalhar para uma clientela privada, executando pinturas decorativas e de género num estilo delicado, espontâneo, leve e colorido, típico do rococó.

Fragonard regressou a Itália, entre 1773 e 1774, e é possível que tenha, também, visitado a Holanda, cujos principais pintores, especialmente Ruisdael, muito influenciaram a sua obra. Durante a Revolução Francesa, retirou-se para Grasse, tendo regressado a Paris por incentivo de Jacques-Louis David, para trabalhar como curador do novo Museu do Louvre. A sua obra, contudo, já não se adaptava ao gosto vigente e Fragonard foi, progressivamente, caindo no esquecimento, até morrer na obscuridade, em 1806.

#### **Hubert Robert (1733 – 1808)**

A seguir a Francesco Guardi, Hubert Robert é dos pintores setecentistas mais representados na coleção de Calouste Gulbenkian, que chegou a possuir sete pinturas da sua autoria. Entre caprichos, paisagens campestres e vistas de Versalhes, as obras que adquiriu representam um pouco de toda a produção do artista. Na década de 1950, o colecionador doou ao Museu Nacional de Arte Antiga duas destas pinturas, um capricho com um templo romano e uma paisagem com um moinho.

Hubert Robert nasceu em Paris, em 1733. Depois de uma formação inicial no Collège de Navarre, iniciou os seus estudos de desenho com o escultor René-Michel Stodtz. Em 1754, partiu para Roma na comitiva do conde de Stainville, para quem a família trabalhava. Graças à proteção do



conde, foi recebido, cinco anos depois, como pensionário da Academia Francesa em Roma, apesar de nunca ter estudado na Academia de Paris ou competido para o Grand Prix.

Em Roma, Hubert Robert, desenvolveu o seu gosto pela pintura de arquitetura e de vistas idealizadas de ruínas da Antiguidade (caprichos), influenciado por Panini e Piranesi. Também conheceu Fragonard, de quem se tornou amigo e com quem viajou por Itália. Quando regressou a Paris, em 1765, foi eleito membro pleno da Academia, começando a expor nos *Salons*, com grande sucesso, a partir de 1767.

Além de paisagens de ruínas inspiradas pelos anos que passara em Roma, Hubert Robert dedicou-se também a pintar e desenhar jardins e residências da nobreza. Em 1778 foi nomeado desenhador dos jardins do rei Luís XVI e em 1784 foi feito Guardião das pinturas do Museu real instalado no palácio do Louvre.

Devido à sua ligação à família real, Hubert Robert foi preso durante a Revolução Francesa, entre 1793 e 1794. Depois de ser libertado, tornou-se curador do novo Museu do Louvre, para o qual pintou vários projetos de galerias e vistas imaginadas, e dedicou-se, também, a representar várias das ruínas e destroços deixados em Paris pelos revolucionários. Ao contrário de outros pintores da sua geração, continuou a ter sucesso até ao fim da vida, morrendo de apoplexia em 1808.

#### **Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851)**

Entre 1914 e 1946, Calouste Gulbenkian adquiriu duas aguarelas e duas pinturas da autoria de William Turner. Estas obras ilustram diferentes momentos da carreira deste artista, desde as suas séries iniciais de aguarelas topográficas, até às grandiosas pinturas a óleo da sua maturidade, com os seus dramáticos céus luminosos.

Nascido em Londres, William Turner, foi, desde jovem, encorajado no seu talento artístico pelo pai. Aos 14 anos iniciou a sua formação na Royal Academy, frequentando, ao mesmo tempo, a oficina do pintor de arquitetura Thomas Malton. Em 1790 expôs pela primeira vez na academia, completando os seus estudos dois anos depois.

Numa primeira fase da sua carreira, Turner dedicou-se exclusivamente à aguarela, pintando detalhadas vistas de paisagens e monumentos ingleses, inspiradas nas viagens que, desde jovem, fazia pela Inglaterra e País de Gales. Em 1796, expôs a sua primeira pintura a óleo. Considerado um jovem prodígio, tornou-se, com apenas 24 anos, membro associado da Royal Academy, ascendendo a académico em 1802. Dois anos depois, abriu a sua própria galeria, onde começou a expor e a vender as suas obras. Em 1807, Turner foi nomeado professor de perspetiva da Royal Academy, cargo que ocupou até 1837.

Turner desejava elevar a pintura de paisagem a um estatuto superior, capaz de despertar emoções e de igualar os mais conceituados temas da pintura histórica. Ao longo da sua vida, passou largas temporadas a viajar pela Europa, sobretudo por França e Itália, preenchendo inúmeros cadernos com desenhos, que utilizava, posteriormente, para fazer pinturas e gravuras, vendidas em álbuns. À medida que envelhecia, a representação dos efeitos da luz e da atmosfera interessava-o cada vez mais, e o seu estilo tornou-se progressivamente mais abstrato, provocando fortes críticas por parte de vários membros da academia, que consideravam as suas pinturas inacabadas.

Apesar das polémicas em que frequentemente se envolveu, Turner nunca abandonou a Royal Academy, que presidiu entre 1845 e 1846, expondo anualmente até 1850, um ano antes da sua morte. Deixou ao seu país cerca de trezentas pinturas e mais de vinte mil desenhos e aguarelas.

### **Édouard Manet (1832 – 1883)**

De todos os artistas presentes na coleção de Calouste Gulbenkian, Manet foi, talvez, um dos mais controversos. No entanto, os dois retratos que o colecionador possuiu são das suas obras menos ousadas notando-se neles, sobretudo, a influência de mestres como Frans Hals ou Velázquez, fundamentais na formação do pintor.

Filho de um oficial do Ministério da Justiça, Édouard Manet nasceu em Paris em 1832. Desde cedo mostrou talento para o desenho, mas a sua família apenas lhe permitiu seguir uma carreira artística após falhar duas vezes a entrada na Academia Naval francesa. Em 1850, começou a sua aprendizagem no estúdio de Thomas Couture, frequentando, ao mesmo tempo, o Louvre, onde copiava pinturas dos grandes mestres, em especial Velázquez e Goya. Acabada a sua formação, viajou pela Itália, Alemanha e Holanda, e visitou Espanha, cuja cultura inspirou várias das suas primeiras obras, em 1865.

Manet foi aceite pela primeira vez no *Salon* de Paris em 1861, recebendo uma menção honrosa. No entanto, as suas submissões seguintes foram praticamente todas rejeitadas. Em 1863 e 1865, expôs no *Salon des refusés* duas das suas mais controversas obras, *Déjeuner sur l'herbe* e *Olympia*, pinturas inspiradas em composições do passado, mas transportadas para um contexto moderno, que causaram escândalo devido às suas temáticas arrojadas e ao estilo em que estavam pintadas, com fortes contrastes de tinta branca sobre branca e negra sobre negra.

Apesar das críticas frequentes, Manet encontrou admiradores entre escritores como Zola e Baudelaire e os pintores impressionistas, de quem se tornou amigo e mentor. Influenciado por eles, adotou, na década seguinte, uma paleta mais luminosa e experimentou a pintura ao ar livre, mas nunca participou nas exposições impressionistas.

Embora as suas obras continuassem a ser rejeitadas e incompreendidas, Manet conservou, durante toda a vida, o desejo de ser aceite pelos *Salons*. Obteve o seu maior sucesso um ano antes de morrer com *Un bar aux Folies-Bergère*, mas só conseguiu reconhecimento oficial após a sua morte. Pintor da vida moderna, situado na transição do realismo para o impressionismo, é hoje considerado o pai da pintura moderna.

### **Edward Burne-Jones (1833 – 1898)**

Edward Burne-Jones é o último pintor que o visitante encontra ao percorrer a Coleção do Fundador e o único representante do movimento pré-raphaelita. Ao longo da sua vida, Calouste Gulbenkian obteve duas pinturas da sua autoria, uma gravura de outra, e uma coletânea de obras de Geoffrey Chaucer por ele ilustrada. Este conjunto de obras foi enriquecido em 2017, quando a Fundação Calouste Gulbenkian adquiriu um desenho preparatório da pintura *O Espelho de Vénus*.

Edward Burne-Jones nasceu em Birmingham, em 1833. Destinado a uma carreira eclesiástica, iniciou os seus estudos de Teologia no Exeter College de Oxford, em 1853, onde conheceu William Morris. Influenciados pelos pintores pré-raphaelitas, os dois colegas decidiram dedicar-se à arte, instalando-se em Londres, onde estudaram sob a tutela de Dante Gabriel Rossetti e de outros membros do círculo pré-raphaelita, como o crítico de arte John Ruskin.

Inicialmente, a obra de Burne-Jones era constituída, sobretudo, por desenhos monocromáticos feitos a caneta. Na década de 1860, o artista começou a pintar aguarelas, sendo admitido, em 1864, na Old Watercolour Society, que abandonou, no meio de controvérsia, seis anos depois. Passou os anos seguintes longe do público, viajando por Itália e dedicando-se à pintura a óleo.

Em 1877, Burne-Jones conheceu o seu primeiro sucesso como pintor de cavalete, expondo na recém-criada Grosvenor Gallery. A partir desse momento a sua fama ascendeu. Em 1885 foi

eleito membro associado da Royal Academy de Londres e, três anos depois, uma das suas obras foi exibida na exposição internacional de Paris com grande sucesso.

Inspirado por artistas do Renascimento italiano, como Botticelli, Burne-Jones via a pintura como um escape, e representava, sobretudo, cenas de temática literária e mitológica, em telas monumentais, povoadas de figuras andrógenas e de uma beleza idealizada e introspetiva. Além de pintar, Burne-Jones trabalhou como ilustrador de livros e desempenhou um importante papel no renascimento das artes decorativas, desenhando mobiliário, têxteis e, sobretudo, vitrais, para a firma de artes decorativas Morris & Co, fundada por William Morris em 1861.

### **Edgar Degas (1834 – 1917)**

Calouste Gulbenkian adquiriu a sua primeira pintura de Degas dois anos após a morte do artista, comprando a segunda em 1937. As duas obras representam fases muito distintas da pintura de Degas: o autorretrato, num estilo mais tradicional, influenciado por Ingres, remonta ao início da sua carreira, enquanto *Retrato de Henri Michel-Lévy*, pintado mais de uma década depois, é já uma obra moderna, de influência impressionista. Não deixa de ser curioso que estas duas pinturas representem homens e não mulheres, tema mais habitual para o pintor e que Gulbenkian privilegiava.

Nascido no seio de uma família endinheirada, Degas recebeu uma sólida formação clássica, mas cedo optou por seguir uma carreira artística. Em 1855 começou a estudar na École des Beaux-Arts com o pintor Louis Lamothe, antigo aluno de Ingres, no entanto, rapidamente abandonou os estudos, preferindo passar os anos seguintes em viagem por Itália, a estudar as obras dos grandes mestres.

Embora as suas primeiras pinturas tenham versado temas históricos, Degas dedicou-se, a partir de meados da década de 1860, a pintar retratos e cenas da vida moderna ligadas ao mundo das artes e do lazer. Apesar de ter sido um dos organizadores da primeira exposição impressionista e de ter exposto na maior parte delas, Degas considerava-se um realista. Não pintava ao ar livre e dava uma grande atenção ao desenho.

Interessado em captar o movimento, Degas representava os seus modelos em posições espontâneas, com cores garridas e a partir de pontos de vista inusitados, inspirados na fotografia e nas gravuras japonesas. Entre os seus temas preferidos encontravam-se as bailarinas e os cavalos de corrida. Experimentou diversas técnicas como guache, gravura e fotografia, adotando o pastel a partir da década de 1880. Também fez inúmeras esculturas em cera, apenas descobertas após a sua morte.

Durante os anos de 1880, Degas obteve uma enorme fama. A partir de 1890, no entanto, adotou um estilo de vida mais recluso e as suas pinturas, muitas das quais representavam nus femininos, tornaram-se, também, mais íntimas. Sofrendo de problemas de visão, deixou de pintar em 1912, morrendo cinco anos depois.

### **Claude Monet (1840 – 1926)**

Entre os artistas impressionistas presentes na coleção de Calouste Gulbenkian, Claude Monet é o mais representado, num conjunto de três pinturas adquiridas entre 1920 e 1925, ainda em vida do pintor. A primeira que o colecionador comprou, *Barcos*, decorava o escritório da sua casa de Paris.

Nascido em Paris, Monet passou a sua juventude na Normandia, para onde a sua família se mudou em 1845. Aí estudou desenho, alcançando, ainda jovem, sucesso como caricaturista, e conheceu Eugène Boudin, que o encorajou a pintar ao ar livre.

Na década de 1860, Monet regressou a Paris com o objetivo de se tornar pintor. Matriculou-se na Académie Suisse, onde conheceu Camille Pissarro, e frequentou o estúdio de Charles Gleyre, onde travou amizade com Frédéric Bazille, Alfred Sisley e Pierre-Auguste Renoir.

Inspirados pelos pintores de Barbizon, Monet e os companheiros dedicaram-se à pintura ao ar livre, procurando capturar os efeitos transitórios da luz, a partir de pinceladas espontâneas de cor pura. Rejeitados pela Academia, estes artistas fundaram uma sociedade anónima que organizou, em 1874, a primeira exposição impressionista, assim chamada a partir do nome de uma das pinturas de Monet, *Impression, soleil levant*.

Na década de 1870, depois de regressar de Londres, para onde fugira durante a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), Monet instalou-se na proximidade de Paris, primeiro em Argenteuil, depois em Vétheuil, servindo a sua casa como ponto de encontro dos impressionistas. Pintou, sobretudo, cenas do quotidiano e paisagens ao longo do Sena. Durante a década de 1880 viajou pela costa da Normandia e do Mediterrâneo e, a partir de 1890, dedicou-se a executar séries de pinturas em que capturava o mesmo tema em diferentes momentos do dia.

Em 1883, Monet regressou à Normandia, instalando-se em Giverny, onde mandou plantar luxuosos jardins com lagos repletos de nenúfares, que viriam a ser o principal tema das suas obras finais. Nas últimas décadas da sua vida sofreu de vários problemas de visão, causados por cataratas, mas nunca deixou de pintar, tornando-se a sua obra progressivamente mais abstrata, à medida que a sua visão se deteriorava.

#### **Pierre-Auguste Renoir (1841 – 1919)**

A única pintura de Renoir na Coleção de Calouste Gulbenkian data de 1874, ano da primeira exposição impressionista, e representa Camille Doncieux, mulher de Claude Monet. Foi adquirida ao filho de Monet, em 1937, tendo estado, até essa data, guardada na casa desse pintor, em Giverny. Gulbenkian também possuiu um desenho de Renoir, integrado num livro de obras de Hesíodo que pertenceu ao escritor Victor Hugo.

Pierre-Auguste Renoir nasceu em Limoges em 1841. Quando tinha quatro anos, a sua família mudou-se para Paris, onde Renoir começou a trabalhar, aos 13 anos, como pintor de porcelana, o que o motivou a seguir uma carreira artística. Em 1862, Renoir entrou na École des Beaux-Arts, frequentando, ao mesmo tempo, o estúdio do pintor Charles Gleyne, onde conheceu Claude Monet, Alfred Sisley e Frédéric Bazille.

Em 1864, abandonou o estúdio de Gleyne, acompanhado pelos seus colegas, para se dedicar à pintura ao ar livre, num novo estilo que viria a ser chamado impressionista. Interessado, sobretudo, na representação da figura humana, principalmente de mulheres e crianças, Renoir obteve mais sucesso do que os seus colegas, trabalhando como retratista para várias famílias burguesas. No entanto, como acontecia com os seus companheiros, muitas das suas obras eram rejeitadas pelas instituições oficiais por quebrarem com as fórmulas artísticas tradicionais.

Em 1874, Renoir participou na primeira exposição impressionista, mas, face ao seu crescente sucesso junto da burguesia, deixou de expor com os seus companheiros em 1877. Na década de 1880, durante uma crise de inspiração, fez uma série de viagens pela Europa e pelo Norte de África. Influenciado por pinturas de artistas como Rafael, Rubens e Ingres, rejeitou o impressionismo e regressou a um estilo mais clássico, pintando, sobretudo, nus femininos, enfatizando o volume e os contornos das suas figuras.

Na década de 1890, Renoir começou a sofrer de problemas reumáticos, acabando por se mudar para o sul de França, em 1907, em busca de um clima mais favorável. Apesar dos problemas de saúde, nunca deixou de pintar e, nos últimos anos da sua vida, dedicou-se também à escultura.

**Mary Cassatt (1844 – 1926)**

Mary Cassatt é das poucas mulheres artistas representadas na coleção de Calouste Gulbenkian. *Cuidados Maternais*, foi uma das primeiras obras impressionistas a entrar na sua coleção, em março de 1919, ainda em vida da pintora, o que não deixa de ser uma prova significativa da importância de Cassatt no panorama artístico do seu tempo.

Nascida na Pensilvânia, numa família de classe alta, Mary passou a juventude a viajar pela Europa, recebendo a sua primeira educação na França e na Alemanha. Em 1861 entrou na Pennsylvania Academy of the Fine Arts, em Filadélfia, mas cedo, regressou à Europa, em 1866, estudando no Louvre, em Paris, e com vários pintores franceses. Em 1868, expôs a sua primeira obra no *Salon*.

Forçada a regressar aos Estados Unidos pela Guerra Franco-Prussiana (1870-1871), Cassatt voltou à Europa em 1872. Viajou pela Itália, Espanha, Bélgica e Holanda, estudando obras de grandes mestres, e viveu seis meses em Sevilha, onde pintou uma série de obras inspiradas pelos costumes locais.

Em 1874, instalou-se definitivamente em Paris, começando a expor regularmente e com sucesso. Três anos depois, conheceu Edgar Degas, que se tornou um amigo e mentor e a convidou a integrar o grupo dos impressionistas. A única americana do grupo, Cassatt participou nas suas quatro exposições seguintes. Como Degas, preferia pintar cenas figurativas, representando o teatro, a ópera e membros da sua família, especializando-se na representação de cenas da vida feminina, sobretudo, de mães e filhos. Explorou várias técnicas, sobretudo o pastel, e também foi uma prolífera gravadora, influenciada pela arte japonesa.

As pinturas de Cassatt foram, muito provavelmente, as primeiras obras impressionistas vistas na América. Ao longo da sua vida, a pintora desempenhou um papel crucial enquanto conselheira de vários colecionadores americanos que, graças a ela, adquiriram importantes obras impressionistas. Pela sua importância e prestígio, foi galardoada, em 1904, com a Legião de Honra.

A partir de 1900, Cassatt começou a sofrer de problemas de visão, deixando de pintar 14 anos depois. Durante a Grande Guerra retirou-se para Grasse, morrendo em 1926, na sua casa do campo na região do Oise.

**John Singer Sargent (1856 – 1925)**

Entre 1913 e 1922, Calouste Gulbenkian adquiriu três obras da autoria de John Singer Sargent, ilustrativas da sua grande versatilidade: um painel de biombo, uma pintura de estilo impressionista e uma aquarela de Veneza. Apesar de Sargent se ter distinguido como retratista, Gulbenkian não possuiu nenhum dos seus retratos.

Nascido em Florença, filho de pais americanos, Sargent cresceu entre viagens pela Europa, sendo encorajado a pintar pela mãe, uma artista amadora. Em 1873, matriculou-se na Accademia delle Belle Arti de Florença, que abandonou pouco tempo depois, partindo para Paris. Entre 1874 e 1879, frequentou as aulas de desenho da École des Beaux-Arts e estudou com o retratista Carolus-Duran. Em 1877 expôs a sua primeira obra no *Salon*.

Encorajado pelo seu mestre, Sargent partiu para Espanha em finais de 1879, dedicando-se ao estudo de Velázquez que, com Frans Hals, cuja obra descobriu em Harlem no ano seguinte, foi uma das suas principais influências. Também visitou Veneza, cidade que retratou inúmeras vezes ao longo da vida.

Em 1886, depois da controvérsia causada pela exposição no *Salon* de *Retrato de Madame X*, fortemente criticado pela sua ousadia, Sargent mudou-se para Londres, onde residiu durante o resto da vida. Em 1887, alcançou o seu primeiro sucesso na Royal Academy, com uma pintura

impressionista, estilo que explorou durante essa década. No entanto, foi como retratista que se destacou em Inglaterra, tornando-se o mais reputado pintor das elites, que representava em majestosas pinturas de cores intensas e pincelada livre.

Sargent manteve sempre uma forte relação com os Estados Unidos, que visitou frequentemente. Além de retratos de várias personalidades, executou obras públicas, como a decoração da Biblioteca e do Museu de Belas Artes de Boston ou da Biblioteca de Harvard. Foi acadêmico da National Academy of Design de Nova Iorque e da Royal Academy de Londres e cavaleiro da Legião de Honra francesa.

Em 1907, Sargent deixou de pintar retratos, dedicando-se às obras públicas e à pintura a aguarela, sobretudo de paisagem. Durante a Primeira Guerra Mundial trabalhou como artista na frente francesa, por encomenda do Ministério da Guerra inglês.

### **Ebanistas, cinzeladores e marceneiros:**

#### **André-Charles Boulle (1642 – 1732)**

No vestíbulo de sua casa, Calouste Gulbenkian tinha dois armários da autoria de André-Charles Boulle. Além destas obras, exemplares do chamado “estilo boulle”, o colecionador também possuía um relógio feito por este artista, em colaboração com Jacques Thuret, e um conjunto de quatro grelhas em bronze.

Nascido em Paris, em 1642, André-Charles Boulle aprendeu desenho, pintura e escultura, mas foi como marceneiro que exerceu a sua profissão, a partir de 1666, alcançando rapidamente a fama de melhor artesão do seu tempo. Em 1672, graças ao apoio de Colbert, ministro de Luís XIV, Boulle tornou-se ebanista do rei, instalando-se no Louvre. Foi o responsável pela execução de grande parte do mobiliário de Versalhes, destacando-se entre as suas obras a decoração dos apartamentos privados do Delfim.

Apesar das limitações impostas pelas corporações de artesãos, Boulle acumulou durante a sua carreira os importantes cargos de arquiteto, pintor, escultor, gravador, cinzelador, marcheteiro e inventor de monogramas do rei. Trabalhou, também, para a grande nobreza e burguesia de França e para monarcas estrangeiros, como o rei Filipe V de Espanha.

Boulle aperfeiçoou a técnica de criação de elaborados padrões decorativos conhecida como “estilo boulle”. Recortava os seus motivos em lâminas sobrepostas de materiais de cores contrastantes (como madeiras exóticas, madrepérola ou casco de tartaruga), combinando-os, posteriormente, de diversas maneiras. As suas peças eram, ainda, decoradas com elaboradas aplicações metálicas. Além de peças de mobiliário, Boulle concebeu, também, muitas outras obras de artes decorativas, como bronzes, revestimentos de sala ou mosaicos.

A produção de Boulle tornou-se de tal maneira conhecida e característica que, mesmo após a sua morte, em 1732, e continuando até ao século XIX, continuaram a criar-se peças de mobiliário ao “estilo boulle”. Os seus filhos, André-Charles Boulle II e Charles-Joseph Boulle, sucederam-lhe na direção da sua oficina.

#### **Charles Cressent (1685 – 1768)**

Charles Cressent é um dos ebanistas franceses que mais se destaca na coleção de Calouste Gulbenkian. De 1919 a 1949, o colecionador adquiriu um significativo conjunto de peças de mobiliário da sua autoria, entre as quais se conta um par de bibliotecas, das mais originais obras de Cressent, e dois medalheiros, que Gulbenkian viu pela primeira vez em Viena, em 1933, na coleção da família Rothschild, e que conseguiu obter quinze anos depois. A proveniência de

algumas destas peças remonta às vendas públicas que Cressent teve de fazer, no fim da vida, para pagar várias dívidas.

Natural de Amiens, filho de um escultor e neto de um marceneiro, Cressent mudou-se para Paris por volta de 1710 e aí completou a sua formação como escultor. Acabou, no entanto, por se tornar ebanista, quando casou com a viúva de Joseph Poitou, antigo ebanista do regente de França, o duque de Orleães, herdando a sua oficina.

Cressent tornou-se o principal fornecedor de mobiliário do duque e é considerado um dos artistas mais representativos do período da regência. Também trabalhou para vários monarcas estrangeiros, como o rei D. João V de Portugal.

Além de desenhar e construir as suas peças de mobiliário, Cressent executava na sua oficina as elaboradas decorações em bronze que as adornavam, algo estritamente proibido pelos regulamentos das corporações de artesãos da época. Por esta razão, foi várias vezes processado, acabando por se ver em sérios problemas financeiros, que o obrigaram a vender a rica coleção de obras de arte que reunira e várias das suas melhores peças de mobiliário. Quando morreu, em 1768, ainda estava endividado.

#### **Jean-François Oeben (1721-1763)**

Em 1929, Calouste Gulbenkian adquiriu à coleção Rothschild uma mesa mecânica da autoria de Jean-François Oeben. Esta peça, possivelmente encomendada por ocasião da inauguração da Escola Militar de Paris, a que a sua decoração alude, apresenta uma estampilha extremamente rara. Outra mesa deste tipo, adquirida um ano antes, também é atribuída a este autor. Decorada com motivos geométricos e com um painel de laca japonesa, representa uma fase mais tardia da sua produção.

Jean-François Oeben nasceu em Heinsberg, perto de Aachen, em 1721. Teve formação em escultura em madeira, serralharia e mecânica. Em data incerta, mudou-se para Paris, onde casou, em 1749, com a filha mais velha do ebanista François Vandercruse. Graças à influência do sogro começou a trabalhar na oficina de Charles-Joseph Boulle, um dos filhos de André Charles Boulle, mas cedo encontrou clientela própria, criando mobiliário para figuras como a marquesa de Pompadour, amante de Luís XV, ou o seu irmão, o marquês de Marigny, e vários ministros franceses.

Após a morte do seu mestre, Oeben obteve o cargo de ebanista do rei nas manufaturas dos Gobelins e em 1756 passou a ter oficina no Arsenal de Paris. A sua formação em mecânica permitiu-lhe especializar-se na criação de móveis mecânicos, compostos por várias gavetas e tampos que se podiam abrir e fechar com apenas uma chave. Decoradas com padrões floridos de grande naturalismo, substituídos, numa fase mais tardia, por motivos geométricos, estas peças de mobiliário tornaram-se muito disputadas por membros da nobreza e da Coroa de França.

Em 1760, Oeben foi nomeado ebanista mecânico do rei Luís XV. Entre os seus colaboradores encontram-se Jean-Henri Riesener, que herdou a sua oficina, e o seu cunhado, Martin Carlin. À data da sua morte, em 1763, era um dos mais célebres ebanistas de Paris.

#### **Martin Carlin (c. 1730 - 1785)**

Em 1935 e 1936, Gulbenkian adquiriu duas peças de mobiliário que refletem as principais linhas de trabalho de Martin Carlin. A primeira, uma delicada mesa-secretária decorada com porcelana, foi provavelmente oferecida pela rainha Maria Antonieta à sua irmã, Maria Carolina de Nápoles. A segunda, que Gulbenkian colocou na sua casa de jantar, é uma mesa de centro em ébano, decorada com laca japonesa, executada para um financeiro francês.

Nascido em Friburgo, por volta de 1730, Martin Carlin mudou-se para Paris ainda jovem, sendo contratado por Jean-François Oeben, de quem se tornou cunhado em 1759. Em 1766, foi recebido como mestre pela corporação dos marceneiros-ebanistas de Paris, começando, então, a assinar as suas obras.

Em vez de produzir mobiliário diretamente para a coroa, Carlin trabalhou durante toda a vida para intermediários, fornecedores de mobiliário dos palácios reais, como Simon-Philippe Poirier. Este comerciante difundiu a moda de decorar móveis com porcelana de Sèvres, uma solução artística muito apreciada por figuras ligadas à Coroa, como a condessa du Barry, amante de Louis XV, ou a rainha Maria Antonieta. Por incentivo de Poirier, Carlin especializou-se nesta arte, criando séries de delicadas peças de mobiliário, frequentemente portáteis, como mesas, secretários e armários de joias. A partir da década de 1770 também produziu vários móveis revestidos a laca preta e dourada, imitando o estilo Luís XIV.

No reinado de Luís XVI, Carlin atingiu o auge a sua carreira. No entanto, continuou a trabalhar exclusivamente para comerciantes, até à sua morte, em 1785.

#### **Jean-Henri Riesener (1734-1806)**

Jean-Henri Riesener foi o principal fornecedor de mobiliário da corte francesa durante a segunda metade do século XVIII. É natural, por isso, que as peças da sua autoria na coleção de Calouste Gulbenkian tenham pertencido a algumas das mais distintas figuras deste período: a secretária de cilindro, por exemplo, uma de duas que Gulbenkian possuiu (a outra foi doada ao Museu Nacional de Arte Antiga), pertenceu à condessa de Provença, cunhada do rei Louis XVI; enquanto a mesa-secretária que Gulbenkian adquiriu ao Ermitage, em 1929, foi propriedade da rainha Maria Antonieta.

De origem germânica, Jean-Henri Riesener mudou-se muito jovem para Paris, começando a trabalhar na oficina do ebanista Jean-François Oeben. Depois da morte deste, em 1763, sucedeu-lhe como chefe da oficina, casando com a sua viúva, e dedicou-se a completar obras que Oeben deixara inacabadas, nomeadamente uma secretária de cilindro para o rei Luís XV. Esta peça, terminada em 1769, obteve um sucesso tal que Riesener se tornou um dos artesãos mais requisitados da corte, recebendo, em 1774, o título de ebanista do rei.

O seu mobiliário, ao estilo Louis XVI, ricamente decorado com bronzes e madeiras exóticas, era especialmente apreciado pela rainha Maria Antonieta, que lhe continuou a adquirir peças mesmo depois de Riesener ter sido demitido, devido aos altos preços que cobrava.

Riesener continuou a trabalhar para a rainha até 1792, já durante a Revolução Francesa. No entanto, perante o escalar da violência no período do Terror, que conduziu à fuga ou execução de grande parte da sua clientela, acabou por cair na ruína. Nunca se adaptou ao novo gosto da elite, morrendo no esquecimento.

#### **Jacques Caffieri (1678-1755)**

Sobre a lareira do *Grand Salon*, na sua casa de Paris, Calouste Gulbenkian tinha um relógio de parede da autoria de Jacques Lemazurier e Jacques Caffieri. Caffieri foi um dos mais importantes cinzeladores e fundidores de bronze do seu tempo e é um de dois membros da família Caffieri representado na coleção. Além de ter executado a caixa do relógio, que Gulbenkian adquiriu em 1910, são-lhe atribuídas as montagens em bronze de um *pot-pourri* em porcelana chinesa, comprado nove anos depois.

Jacques Caffieri foi o décimo filho de Philippe Caffieri, artista napolitano que se mudou para França em meados do século XVII, tornando-se escultor do rei Luís XIV. Nascido em Paris,



aprendeu o trabalho do bronze com o seu pai, tornando-se mestre na guilda dos *fondeurs ciseleurs* por volta de 1714.

Beneficiando da proximidade do seu pai com a corte, Caffieri tornou-se fundidor-cinzelador dos apartamentos régios responsável pela execução de várias obras em bronze para residências régias como Versalhes, Fontainebleau ou Marly. Entre os seus clientes mais importantes contavam-se a Madame de Pompadour, amante do rei Luís XV, a sua mulher, Maria Leczinska, e as princesas suas filhas.

Em 1740, Caffieri conseguiu obter um privilégio régio que lhe permitia dourar as obras que criava na sua oficina, um trabalho, por norma, da competência exclusiva dos douradores. Criou montagens para mobiliário, caixas de relógios, candelabros, castiçais e suportes para lareiras, frequentemente em colaboração com outros artistas, e executou alguns retratos de membros da nobreza. As suas obras, em bronze dourado, são típicas do rococó, com decorações vegetalistas plenas de curvas e contracurvas, delicadas figurinhas mitológicas e animais.

Em 1747, Jacques Caffieri associou-se ao filho mais velho, Philippe, que herdou a oficina paterna em 1755, ano da morte do pai. O seu filho mais novo, Jean-Jacques Caffieri, tornou-se escultor do rei Luís XV.

## **Ourives:**

### **François-Thomas Germain (1726-1791)**

Entre 1929 e 1933, Calouste Gulbenkian adquiriu ao governo soviético um muito importante conjunto de peças de ourivesaria da autoria de François-Thomas Germain, um dos mais prolíferos ourives do século XVIII, provenientes de dois serviços de mesa encomendados pela imperatriz Isabel I. Possuía, também, algumas peças inspiradas na grandiosa baixela que Germain executou para o rei D. José de Portugal, mas nunca conseguiu obter originais.

Filho de Thomas Germain, dono de uma das mais célebres oficinas de Paris, seu aprendiz e herdeiro, François-Thomas Germain tornou-se, com apenas 22 anos, ourives-escultor do rei Luís XV, após a morte do seu pai.

Ao longo da sua carreira, François-Thomas executou serviços de mesa, candelabros e objetos religiosos não só para corte francesa, mas também para outras cortes europeias, sobretudo a russa e a portuguesa. Um dos conjuntos mais importantes que executou foi a baixela para o rei D. José I, encomendada em 1756 para substituir aquela que o seu pai, Thomas Germain, fizera para D. João V, destruída no Terramoto de 1755.

Além de adaptar modelos do seu pai, François-Thomas Germain também criou peças no mais moderno gosto neoclássico, mas atrasos nos pagamentos, problemas com as corporações de ourives e, sobretudo, o seu estilo de vida extravagante, pautado por gastos excessivos e uma má gestão financeira, acabaram por o levar à falência em 1765.

Apesar de ter procurado, durante o resto da sua vida, recuperar a reputação perdida, chegando a tentar estabelecer-se em Inglaterra e na Áustria, quando morreu, em 1791, François-Thomas Germain tinha caído no esquecimento.

### **Antoine-Sébastien Durand (1712-1787)**

Numa carta de 1948, Calouste Gulbenkian declarava a sua admiração por Antoine-Sébastien Durand, autor de algumas das primeiras peças de ourivesaria francesa que adquirira para a sua coleção, cerca de trinta anos antes. Uma das últimas grandes aquisições que o colecionador fez,

em 1950, foi um abafador da autoria de Durand, uma das mais importantes peças de ourivesaria da sua coleção.

Nascido em 1712, Antoine-Sébastien Durand foi aprendiz de Louis Jean-Baptiste Chéret, tornando-se mestre em 1740. Instalado em Paris, trabalhou não só para a corte francesa, executando uma espada cerimonial para o futuro Luís XVI, e peças para o serviço “Penthièvre-Orléans”, pertencente à família de Orleães, como também para cortes estrangeiras, como a de Copenhaga ou a de Lisboa. Na sua obra, para além das formas ondulantes e floreadas do rococó, nota-se uma preferência pelo tema da infância, muito em voga na segunda metade do século XVIII.

#### **Jacques-Nicolas Roëttiers (1736- 1788)**

Jacques-Nicolas Roëttiers é um dos ourives com maior representação na coleção de Calouste Gulbenkian. Entre as primeiras aquisições que Calouste Gulbenkian fez ao governo soviético, em 1929, encontra-se um significativo número de peças da sua autoria, pertencentes ao serviço Orloff, uma baixela encomendada pela imperatriz Catarina II para o conde Gregory Orloff, e uma das obras mais célebres em que este artista trabalhou.

Filho de Jacques III Roëttiers, ourives do rei, Jacques-Nicolas foi aprendiz do seu pai antes de ser admitido na corporação dos ourives de Paris, em 1765. Além de trabalhar em colaboração com o pai, com quem chegou a criar uma firma, criou serviços de mesa para o rei Luís XV e para a sua amante, a Madame du Barry. As suas peças mais importantes, no entanto, foram feitas para a corte russa, destacando-se o serviço Orloff, produzido entre 1770 e 1773.

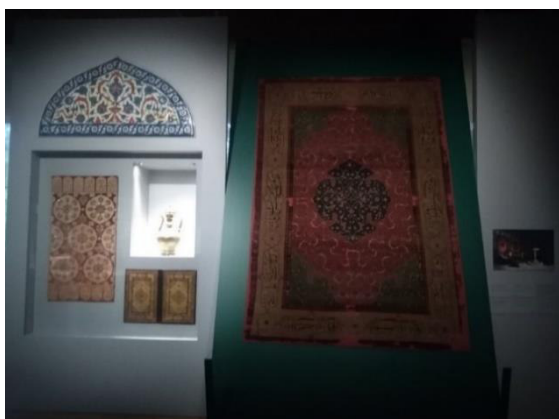
Jacques-Nicolas foi *Conseiller du Roi en Hôtel de Ville*, e obteve do seu pai o senhorio de la Tour. Em 1775 foi nomeado vereador de Paris. Dois anos depois, no entanto, retirou-se da vida pública, vendendo o fundo de comércio familiar e o cargo de conselheiro régio. Má administração da sua fortuna, despesas várias e uma vida dissoluta acabaram por lhe causar diversos problemas financeiros e familiares.

Após a morte do pai, Roëttiers acabou por se refugiar em Espanha, onde tinha família, acabando os seus dias a trabalhar para a corte espanhola.

**ANEXO VII – Fotografias da exposição *O Gosto pela Arte Islâmica. 1869-1939***



1 – Vista do primeiro núcleo, com a cobertura de *mahmal* em destaque, © Fundação Calouste Gulbenkian.



2 – Exemplos de vitrinas do segundo núcleo, “Islamofilia” © Maria Teresa Oliveira.

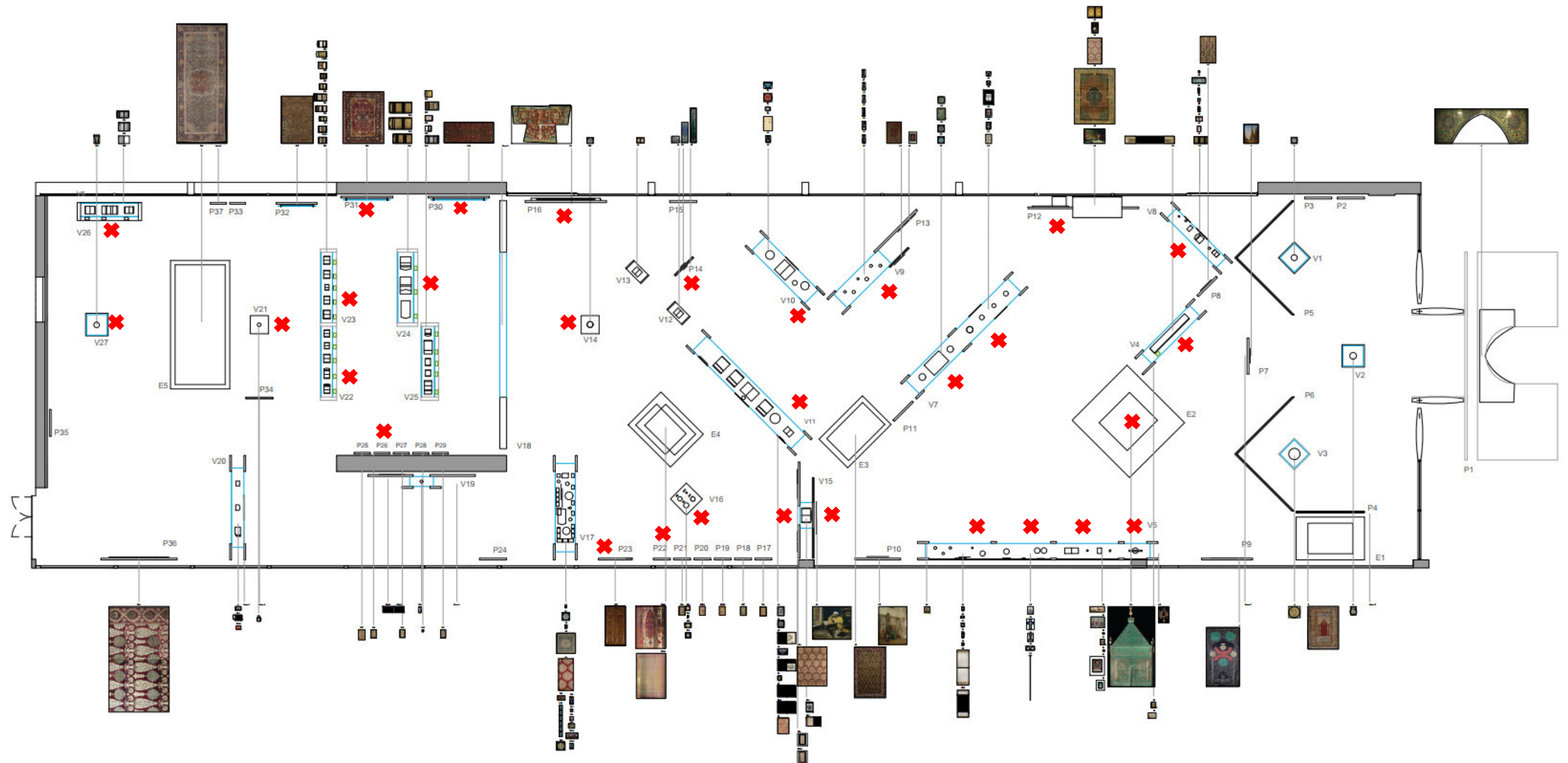


3 – Vista do terceiro núcleo da exposição, “A Diáspora Arménia” © Maria Teresa Oliveira.



4 – Vista do quinto núcleo, “A Era do Petróleo”, ao fundo, vê-se o mapa com as cartas de comerciantes arménios © Maria Teresa Oliveira.




# ANEXO VIII – Planta da Exposição<sup>163</sup>



<sup>163</sup> Escala de escala 1:200. As cruzes vermelhas assinalam a localização de cada ponto do audioguia.



## ANEXO IX – Exemplos de tabelas da exposição<sup>164</sup>

1	<p><b>Lâmpada de mesquita oferecida pelo <i>khedive</i> [governador] do Egito ao rei da Bélgica por ocasião da abertura do canal de Suez, em 1869, ano do nascimento de Calouste Gulbenkian.</b></p> <p>Mosque lamp given by the <i>khedive</i> [Viceroy] of Egypt to the King of Belgium, on the occasion of the opening of the Suez Canal in 1869, the year of Calouste Gulbenkian's birth.</p> <p>Egito, Cairo, período mameluco   Egypt, Cairo, Mamluk period, c. 1354-1361</p> <p>Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa Inv. 1022</p>	20
2	<p><b>Báculo de um bispo ou patriarca da Igreja Oriental ou Ortodoxa. É um símbolo de autoridade que evoca o bastão usado por Moisés durante o Êxodo.</b></p> <p>Crosier that belonged to a bishop or patriarch of the Oriental or Orthodox Church. It is a symbol of authority that evokes the staff used by Moses during the Exodus.</p> <p>Turquia, período otomano, século XIX   Turkey, Ottoman period, 19th century</p> <p>The David Collection, Copenhagen Inv. 4/2017</p> <p>018 </p>	
3	<p><b>Lâmpada de mesquita encomendada pelo emir Ali ibn Baktamur. Entrou no mercado europeu em meados do século XIX e foi comprada por Gulbenkian ao barão francês Gustave Rothschild em 1919.</b></p> <p>Mosque lamp commissioned by Emir Ali ibn Baktamur. It entered the European market in the mid-19th century and was bought by Gulbenkian from the French Baron Gustave Rothschild, in 1919.</p> <p>Egito ou Síria, período mameluco, século XIV, após 1321 Egypt or Syria, Mamluk period, 14th century, after 1321</p> <p>Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa Inv. 1033</p> <p>026 </p>	35
4	<p><b>Cópia da lâmpada de mesquita de Ali ibn Baktamur feita pelo artista francês Philippe-Joseph Brocard reconstituindo técnicas de vidro islâmicas do período medieval.</b></p> <p>Copy of the mosque lamp that belonged to Ali ibn Baktamur, made by French artist Philippe-Joseph Brocard, reproducing medieval Islamic glass techniques.</p> <p>França   France, Paris, 1867</p> <p>© The Trustees of the British Museum Inv. 1902, 1118.1</p> <p>37</p>	
5	<p><b>Tapete com medalhão do tipo «Salting» semelhante aos exemplares expostos na «Sala Oriental» do antiquário francês Albert Goupil.</b></p> <p>'Salting' carpet with medallion, similar to the ones exhibited in the 'Oriental Room' of French antique dealer Albert Goupil.</p> <p>Pérsia, período safávida, final do século XVI ou início do século XVII Iran, Safavid period, late 16th century or early 17th century</p> <p>Paço dos Duques de Bragança (DRCN) Inv. PD 76</p> <p>41</p>	
6	<p><b>Taça com pé, provavelmente usada para purificações rituais, que figurou na <i>Exposição de Arte Muçulmana</i>, em Paris (1903). Foi comprada por Calouste Gulbenkian em 1929.</b></p> <p>Footed basin, probably used for ritual ablutions, which featured in the <i>Exhibition of Muslim Art</i>, Paris (1903). It was acquired by Calouste Gulbenkian in 1929.</p> <p>Turquia, Iznik, período otomano   Turkey, Iznik, Ottoman period, c. 1510</p> <p>Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa Inv. 211</p> <p>034 </p> <p>65</p>	
7	<p><b>Prato com tulipas oscilando ao vento, uma das 35 peças que Agop e Meguerditch Indjoudjian venderam a Calouste Gulbenkian entre 1903 e 1937.</b></p> <p>Plate with tulips swaying in the wind, one of the 35 pieces that Agop and Meguerditch Indjoudjian sold to Calouste Gulbenkian, between 1903 and 1937.</p> <p>Turquia, Iznik, período otomano   Turkey, Iznik, Ottoman period, c. 1575</p> <p>Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa Inv. 824</p> <p>90</p>	
8	<p><b>Fragmento do topo de um bastão patriarcal em forma de cabeça de dragão. Foi doado pelo arménio Carnig D. Kevorkian ao Museu do Louvre.</b></p> <p>Fragment from the top of a patriarchal staff in the form of a dragon's head. It was donated to the Louvre Museum by the Armenian antique dealer Carnig D. Kevorkian.</p> <p>Al-Jazira (?), período seljúcida, final do século XII ou início do século XIII Al-Jazeera (?), Seljuq period, late 12th century or early 13th century</p> <p>Paris, Musée du Louvre, Département des Arts de l'Islam Inv. OA 6697</p> <p>108</p>	

<sup>164</sup> A numeração no canto superior direito de cada tabela refere-se ao número de catálogo da peça e apenas serviu para a organização do trabalho, não constando da tabela impressa.

- 9

146

Vaso de vidro esmaltado possivelmente utilizado para partilhar bebidas num contexto de convívio masculino entre os mamelucos. É um exemplar único pelo seu tamanho e decoração.

Enamelled glass vase, possibly used by male Mamluks (slave rulers) to share a communal drink. It is a unique object owing to its size and decoration.

Egito ou Síria, período mameluco, final do século XIII ou início século XVI  
Egypt or Syria, Mamluk period, late 13th century or early 14th century

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Inv. 2378

068
- 10

88

Garrafa de cerâmica vidrada usada para guardar líquidos, como vinho ou água perfumada. A sua cor azul provém da adição de cobalto encontrado em lápis-lazúli.

Glazed ceramic bottle used to store liquids, such as wine or perfumed water. Its blue colour comes from the addition of cobalt found in lapis lazuli.

Pérsia, período safávida, século XVII | Iran, Safavid period, 17th century

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Inv. 909
- 11

3

Bandeja que pertenceu a Badr al-Din Lu'Lu', um escravo de origem arménia que se tornou governador de Mossul, no Iraque.

Tray that belonged to Badr al-Din Lu'Lu', a slave of Armenian origin who became the ruler of Mosul, in Iraq.

Iraque, Mossul, período otomano | Iraq, Mosul, Ottoman period, 1233-1259

Victoria and Albert Museum, London  
Inv. 905-1907
- 12

78

Bíblia encomendada a uma oficina de Istambul por Khodja Nazar, um rico comerciante arménio oriundo de Isfahan (Pérsia).

Bible commissioned from a workshop in Istanbul by Khodja Nazar, a wealthy Armenian merchant from Isfahan (Iran).

Turquia, Istambul | Turkey, Istanbul, 1623

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Inv. LA152
- 13

194

Jarro de jade branco com o nome do sultão Ulugh Beg (1394-1449), um objeto único que viajou desde a Ásia Central até à corte dos imperadores mogóis Jahangir (r. 1605-1627) e Xá Jahan (r. 1628-1658), na Índia.

White jade jug with the name of Sultan Ulugh Beg (1394-1449), a unique object that migrated from Central Asia to the court of the Mughal emperors Jahangir (r. 1605-27) and Shah Jahan (r. 1628-58), in India.

Uzbequistão, Samarcanda, período timúrida | Uzbekistan, Samarkand, Timurid period, c. 1417-1449

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Inv. 328

052
- 14

411

Fólio de um álbum de Xá Jahan com um poema sobre a mudança: «o mundo é como uma ampulheta, num momento está com o lado certo para cima, no outro está de cabeça para baixo».

Folio from an album that belonged to Shah Jahan containing a poem about change: 'the world is like an hourglass, at one moment it is right-side up and then it is upside down.'

Caligrafia: Pérsia ou Bucara, período safávida | Calligraphy: Iran or Bukhara, Safavid period, c. 1505-1545; Iluminação e margens: Índia, período mogol  
Illumination and borders: India, Mughal period, c. 1650-1658

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Inv. M44

054
- 15

139

Manuscrito do Alcorão, o livro sagrado dos muçulmanos, com anotações a azul e dourado para apoiar a recitação.

Manuscript of the Qu'ran, the sacred book of Muslims, with annotations in blue and gold to facilitate recitation.

Pérsia, período safávida | Iran, Safavid period, 1622-1623

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Inv. LA172, ff. 168v-169r
- 16

423

Tapete persa conhecido como «polaco» por ser muito popular na Polónia. Era um dos géneros preferidos do barão do petróleo John D. Rockefeller Jr. (1874-1960), que competiu com Calouste Gulbenkian para o adquirir.

Persian carpet referred to as 'Polish' owing to its popularity in Poland. It was one of the preferred types of the oil baron John D. Rockefeller Jr. (1874-1960), who competed with Calouste Gulbenkian to acquire it.

Pérsia, Isfahan, período safávida, início do século XVII | Iran, Isfahan, Safavid period, early 17th century

Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Inv. T71

## ANEXO X – Lista das peças selecionadas para a *app*

Número <i>app</i>	Cat.	Localização	Legenda da peça	Proveniência
010	6	Núcleo 1 V4	Vista panorâmica de Istambul Turquia, Istambul (Pera), 1880-1890	Atenas, Benaki Museum Photographic Archives - Contemporary Greek History Collection of Constantinos Tripos, ΦΑΣ.7/2
012	7	Núcleo 1 E2	Cobertura de um «mahmal» de Damasco Turquia, Istambul, período otomano, 1656-1657	Londres, Khalili Collection, TXT 289
014	10	Núcleo 1 V5	Emblema Sufi Turquia, período Otomano, séculos XVIII-XIX	Copenhaga, The David Collection, 18/2010.
016	13	Núcleo 1 V5	Retrato-miniatura do sultão Abdulaziz (r. 1861-1876) Viçen Abdullah Turquia, Istambul, período otomano, c. 1870	Londres, Victoria and Albert Museum, ME.1-2009
018	20	Núcleo 1 V5	Báculo Turquia, período otomano, século XIX	Copenhaga, The David Collection, 4/2017
020	21	Núcleo 1 V5	Vaso de porcelana Turquia, Istambul, período otomano, 1894	Paris, Musée du Louvre, MAO 1213
022	29	Núcleo 1 V15 (atrás)	Teólogo muçulmano a ler o Alcorão Osman Hamdi Bey, Turquia, Istambul, período otomano, 1902	Viena, Belvedere, 3077
024	31	Núcleo 2 V7	Prato covo com folhas «saz» sobre escamas Turquia, Iznik, período otomano, c. 1575-1580	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 802
026	35	Núcleo 2 V7	Lâmpada de mesquita Egito ou Síria, período mameluco, século XIV, após 1321	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 1033
028	44	Núcleo 2 P12	Encadernação Pérsia, período safávida, século XVI	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, R23
030	51	Núcleo 2 V8	Copa de aparato com tampa Boulenger & Cie (?) França, Paris, 1890-1900	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 1107
032	58	Núcleo 2 V9	Garrafa de vidro («ashkdan») Pérsia, período qajar, c. 1885	Londres, Victoria and Albert Museum, 903-1889
034	65	Núcleo 2 V11	Taça com pé Turquia, Iznik, período otomano, c. 1510	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 211
036	72	Núcleo 2 V10	Tigela com gazela num jardim Pérsia, Caxã, período ilkhânida, final do século XIII ou início do XV	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 882
038	75	Núcleo 2 P14	Painel de azulejos com cipreste Turquia, Iznik, período otomano, c. 1610-1620	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 1565A



Número <i>app</i>	Cat.	Localização	Legenda da peça	Proveniência
040	79	Núcleo 3 P16	Capa litúrgica de Isfahan Pérsia, Isfahan (?), período safávida, início do século XVII	Londres, Victoria and Albert Museum, 477-1894, T.30- 1926, T.211-1930
042	80	Núcleo 3 V14	Vaso com tampa Síria, Raca, período aiúbida, final do século XII	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 416
044	95	Núcleo 3 P23	Portas em laca Pérsia, período qajar, século XIX	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 322
046	98	Núcleo 3 V15	Retrato de Dikran G. Kelekian Walt Kuhn, Estados Unidos da América, Nova Iorque, 1944	Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, 1998.400.2
048	102	Núcleo 3 P22	Fólio do «Álbum do Xá Jahan», também conhecido como «Álbum Kevorkian» Índia, período mogol, c. 1658	Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, 55.121.10.40r
050	107	Núcleo 3 V16	Tigela pintada com reflexo metálico policromático Iraque, Baçorá, período abássida, segunda metade do século IX	Paris, Musée du Louvre, OA 7479
052	115	Núcleo 4 V21	Jarro de jade branco Uzbequistão, Samarcanda, período timúrida, c. 1417-1449	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 328
054	117	Núcleo 4 P26	Fólio com caligrafia de Mir 'Ali Caligrafia: Pérsia ou Bucara, período safávida, c. 1505-1545 Iluminação e bordas: Índia, período mogol, c. 1650-1658	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, M44
056	121	Núcleo 4 V22	Antologia do príncipe Iskandar Copiada por Mahmud ibn Murtaza al-Husayni e Hasan al-Hafiz, Shiraz, Pérsia, período timúrida, 1411	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, LA161 (2. Vols)
058	125	Núcleo 4 V23	«A virtude do silêncio» Uzbequistão, Bucara (?), período safávida, 1554-1555	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, LA184
060	135	Núcleo 4 V24	Encadernação Pérsia, período safávida, século XVI	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, R28
062	140	Núcleo 4 V26	Alcorão Indonésia, Sumatra, séculos XVII ou XVIII	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, LA 154
064	143	Núcleo 4 P31	Tapete do tipo «Combate de Animais» Pérsia, Caxã (?), período safávida, meados do século XVI	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, T100
066	144	Núcleo 4 P30	Tapete de túmulo Pérsia, Tabriz (?), período safávida, século XVI	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, T113
068	146	Conclusão V27	Vaso de vidro esmaltado Egito ou Síria, período mameluco, finais século XIII ou início século XIV	Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 2378

## ANEXO XI – Textos da *app* da exposição

### 010

Vista panorâmica de Istambul  
Turquia, Istambul (Pera), 1880-1890

Esta vista panorâmica de Istambul, com mais de dois metros de largura, é composta por nove impressões fotográficas capturadas do topo de um dos mais altos e emblemáticos edifícios da cidade, a torre de Gálata. Retrata a grande atividade portuária da capital otomana, situada à entrada do estreito do Bósforo, na região a que se chama o «Corno de Ouro». Ao centro destacam-se as pontes de Gálata e Hayratiye (atual ponte Atatürk), que unem a parte europeia da cidade à asiática.

Na época em que estas fotografias foram tiradas, Istambul encontrava-se num período de intensa modernização, recebendo algumas das mais recentes inovações tecnológicas, como o comboio, a luz elétrica ou o telefone. Tornara-se, também, um centro cosmopolita, com cerca de 700 000 habitantes, metade dos quais de origem não muçulmana, principalmente cristãos ortodoxos ou judeus.

Os irmãos Abdullah, que tiraram estas fotografias, eram arménios, tal como Calouste Gulbenkian. Em 1867, instalaram o seu estúdio no bairro de Pera, na capital, onde trabalhavam para o palácio imperial, para os turistas e para a população local. As suas imagens de Istambul tornaram-se particularmente populares, compiladas em álbuns personalizados, que testemunhavam a rápida expansão da cidade, a sua diversidade e o forte sentimento de pertença dos seus habitantes.

### 012

Cobertura de um «mahmal» de Damasco  
Turquia, Istambul, período otomano, 1656-1657

O «mahmal» era o palanquim de cerimónia transportado sobre um camelo no centro da caravana que participava na peregrinação anual a Meca, o «Hajj». Simbolizava a autoridade do sultão sobre os lugares sagrados do Islão.

O «Hajj» é um dos deveres religiosos que todos os muçulmanos devem cumprir pelo menos uma vez na vida. O uso do «mahmal» nesta peregrinação teve início no Cairo no século XIII, durante o período mameluco. A tradição continuou depois da conquista do Egito pelos otomanos, criando-se um segundo «mahmal», que acompanhava os peregrinos sírios e turcos a partir de Damasco.

Este panejamento em seda verde bordada a fio de prata é um dos exemplares mais antigos que se conhecem. Foi encomendado por volta de 1656 pelo sultão otomano Mehmed IV, como cobertura para o «mahmal» de Damasco. O nome do sultão está inscrito no topo, numa cartela.

A prática do «mahmal» manteve-se até ao século XX, atraindo grandes multidões, como se pode ver nas imagens reproduzidas ao lado.

### 014

Emblema sufi  
Turquia, período otomano, séculos XVIII-XIX

Neste emblema lê-se a expressão «Ya Shafi» (Ó Curandeiro), um dos 99 nomes dados a Deus pelos muçulmanos. Estas palavras encontram-se esculpidas em torno de uma chama, uma possível alusão à luz divina que atrai os fiéis. Dispostas simetricamente, em escrita espelhada, são sempre legíveis de um lado e de outro.

A repetição do nome de Deus é uma das práticas do sufismo, uma forma de misticismo islâmico seguida por pequenas comunidades ou irmandades dispersas pelo império otomano. Muitas destas comunidades foram dissolvidas em 1925 pelo novo Estado turco, porque se tinham tornado demasiado poderosas.

**016**

Retrato-miniatura do sultão Abdulaziz (r. 1861-1876)

Viçen Abdullah, Turquia, Istambul, período otomano, c. 1870

Este retrato representa o sultão Abdulaziz, que governava o império otomano à época do nascimento de Calouste Gulbenkian. Foi pintado pelo artista arménio Vichen Abdullah, tendo por base uma fotografia tirada no estúdio Abdullah Frères.

Durante o reinado de Abdulaziz, o Império Otomano modernizou-se, abrindo-se às práticas e costumes europeus. Esta abertura é visível na arte: as representações mais tradicionais dos sultões, que se podem ver nas iluminuras expostas nesta vitrina, foram substituídas por pinturas a óleo, fotografias ou retratos em miniatura como este.

Abdulaziz foi o primeiro monarca otomano a visitar a Europa ocidental. Em 1867 viajou até Paris a convite do imperador Napoleão III, para participar na Exposição Universal, na qual o império otomano esteve amplamente representado. É a segunda figura da fila da frente, a contar da esquerda, na gravura que representa Napoleão III a receber vários líderes mundiais.

Durante a sua viagem pela Europa, Abdulaziz também visitou Viena e Londres. A memória desta passagem ficou gravada em objetos como a medalha cunhada por Alfred e Joseph Wyon, também exposta na mesma vitrina.

**018**

Báculo

Turquia, período otomano, século XIX

O báculo é um dos símbolos de poder dos bispos e patriarcas cristãos. O exemplar aqui exposto provavelmente pertenceu a um bispo ou a outro dignitário do alto clero da Igreja Ortodoxa, proveniente de uma das comunidades cristãs instaladas no território otomano.

Este báculo com a forma da letra grega Tau encontra-se incompleto, faltando a cruz que se encontraria no seu topo. É rematado por duas serpentes em confronto que evocam a serpente de bronze com que Moisés salvou os hebreus durante o Êxodo.

Com mais de um metro e meio de altura, este objeto, decorado com madrepérola e casco de tartaruga, pode ser desmontado em pequenas secções, que se unem através de juntas disfarçadas por esferas de marfim. A sua mala de viagem original ainda se encontra preservada.

**020**

Vaso de porcelana

Turquia, Istambul, período otomano, 1894

Durante o século XIX, os sultões otomanos investiram na industrialização do império, criando fábricas e importando máquinas, técnicas e especialistas europeus. Como consequência desta abertura, novos objetos foram introduzidos no mercado otomano, como as porcelanas ou os vidros boémios e franceses, muito populares entre a elite.

Estes objetos eram copiados pela indústria otomana, em locais como a fábrica de cerâmica imperial de Yildiz, criada nos terrenos do palácio do sultão Abdulamide II, ou as vidrarias do distrito de Beykoz, localizadas na parte asiática de Istambul.

Na produção destas peças seguiam-se técnicas europeias, adotando-se decorações e formas ao gosto ocidental, como neste vaso de porcelana, ou formatos e decorações tipicamente otomanos, como no jarro para óleos perfumados. Já a chávena com pega, também exposta nesta vitrina, demonstra uma produção híbrida, misturando um formato e técnicas importados da Europa com decorações turcas.

**022**

Teólogo muçulmano a ler o Alcorão

Osman Hamdi Bey, Turquia, Istambul, período otomano, 1902

Nascido em Istambul, filho de um grão-vizir, Osman Hamdi Bey foi um arqueólogo, intelectual, administrador e pintor otomano e um incansável protetor do património, enquanto diretor do Museu Imperial e fundador do Museu Arqueológico e da Academia de Belas Artes de Istambul.

Nesta pintura, Osman Hamdi Bey retratou-se como um teólogo muçulmano, concentrado a ler o Alcorão. Um tapete desfaz-se debaixo dos seus joelhos, a tinta da janela, à sua esquerda, está a descascar e o revestimento das paredes, atrás de si, começou a cair. Este desalinho pode ser interpretado como uma alusão ao declínio da religião, num período em que a sociedade otomana se secularizava, ou como uma imagem orientalista sobre os danos provocados pela passagem do tempo.

Apesar de adotar um estilo ocidental, a obra de Osman Hamdi Bey não transmite a visão estereotipada e voyeurística que muitos pintores europeus contemporâneos tinham do mundo islâmico. Ao contrário dos orientalistas com quem estudara em Paris, ou de viajantes como Frederic Leighton, cuja representação do interior da mesquita de Damasco, também aqui exposta, contém várias imprecisões, Hamdi Bey apresentava uma visão mais rigorosa dos hábitos otomanos, que tão bem conhecia. No entanto, como Leighton, também recorria a fotografias e encenações para criar as suas pinturas.

**024**

Prato covo com folhas «saz» sobre escamas

Turquia, Iznik, período otomano, c. 1575-1580

Estes três pratos foram as primeiras aquisições que Calouste Gulbenkian fez na Europa, em 1898. Tinham pertencido ao orientalista Charles Schefer, um importante diplomata e académico francês que trabalhara durante vários anos no império otomano. Ao comprar obras de uma figura tão prestigiada, Calouste Gulbenkian procurava valorizar a sua própria coleção, que começava então a reunir.

Quando Calouste Gulbenkian os obteve, pensava-se que estes objetos tinham sido fabricados na Pérsia, considerada o mais importante centro artístico do Médio Oriente. Hoje sabe-se que provêm de Iznik, um dos principais locais de produção cerâmica da Turquia. Dois deles têm fundos decorados com escamas, inspirados na majólica italiana do século XVI. O terceiro foi reproduzido entre os padrões persas no livro «L'Ornement polychrome» de Auguste Racinet, uma importante fonte de inspiração para artistas e decoradores europeus.

Como tantos outros objetos islâmicos, estes pratos perderam a sua utilidade ao entrar nas coleções europeias. Na sua borda distinguem-se pequenos furos feitos para serem suspensos numa parede, como se fossem pinturas.

**026**

Lâmpada de mesquita

Egito ou Síria, período mameluco, século XIV, após 1321

Lâmpadas de mesquita como esta, que se suspendiam nos tetos de mesquitas e monumentos funerários para os iluminar, representam o apogeu da arte do vidro na Síria e no Egito dos séculos XIII ao XVI. Eram geralmente encomendadas por sultões e aristocratas muçulmanos como forma de perpetuar a sua memória, sendo decoradas com os seus nomes e emblemas e com o versículo do Alcorão sobre a luz.

Em inícios da década de 1880, quase todas as lâmpadas de mesquita que existiam no Cairo tinham sido vendidas a colecionadores europeus. O exemplar aqui exposto, originalmente encomendado por um emir, foi adquirido no século XIX pelo colecionador francês Gustave Rothschild. Calouste Gulbenkian comprou-o em 1919.

Esta lâmpada encontra-se reproduzida numa gravura da obra «Recueil de dessins pour l'art et l'industrie», de Eugène Collinot e Adalbert de Beaumont, uma importante fonte de referência para os artistas europeus. Em 1867, o artista francês Philippe-Joseph Brocard criou uma réplica desta lâmpada, também aqui exposta, recriando técnicas islâmicas medievais.

#### 028

Encadernação

Pérsia, período safávida, século XVI

A partir de meados do século XIX, Paris tornou-se um dos principais centros de comércio de arte islâmica. Colecionadores da aristocracia e da alta burguesia, como o francês Albert Goupil, a quem esta encadernação pertenceu, adquiriam uma grande variedade de objetos, apreciados acima de tudo pelas suas qualidades estéticas e não pelo seu valor histórico ou cultural.

Estas peças, desprovidas das suas funções originais, eram exibidas nas casas dos colecionadores em espaços que pretendiam evocar uma imagem romanceada dos palácios das «Mil e Uma Noites».

A «Sala Oriental» de Albert Goupil encontra-se retratada na pintura «Chez la famille Goupil». Aí encontravam-se objetos como o gomil de bronze em exposição, feito para o sultão do Iémen, tecidos luxuosos e tapetes de medalhão do tipo «Salting», semelhantes ao exemplar aqui presente. Os azulejos eram outros objetos muito apreciados pelos colecionadores. O tímpano em exposição fez parte do revestimento do palácio do almirante otomano Piale Paxá, que foi disperso por museus e coleções privadas no século XIX, após o palácio ter sido destruído num terramoto.

#### 030

Copa de aparato com tampa

Boulenger & Cie (?), França, Paris, 1890-1900

A partir de meados do século XIX, as indústrias de luxo europeias, em grande desenvolvimento, encontraram na arte islâmica uma importante fonte de inspiração. Joalheiros como Philippe-Joseph Brocard, Émile Gallé ou Henri Vever, cujas obras se encontram expostas neste núcleo, criaram novos objetos híbridos, que misturavam formas, padrões e técnicas de várias culturas e proveniências. O seu fabrico dirigia-se tanto aos mercados orientais como a clientelas europeias e teve uma vasta difusão através das exposições universais.

A copa com tampa aqui exposta, feita de prata e esmaltes, é um bom exemplo desta produção. É decorada com motivos cinzelados semelhantes aos dos estuques e azulejos islâmicos e com aplicações em esmalte inspiradas na joalheria do norte de África, mas foi provavelmente executada por joalheiros parisienses. Calouste Gulbenkian adquiriu-a em 1907 e é aqui apresentada ao público pela primeira vez.

#### 032

Garrafa de vidro («ashkdan»)

Pérsia, período qajar, c. 1885

Estas garrafas de vidro, com os seus sinuosos gargalos semelhantes a pescoços de cisne, são conhecidas como contentores de lágrimas («ashkdan»). Dizia-se que eram utilizadas para capturar as lágrimas das mulheres cujos maridos tinham partido para a guerra, mas provavelmente serviam para conservar bebidas.

Produzidas na cidade de Qom, no atual Irão, um local de peregrinação xiita, as «ashkdans» eram muito apreciadas pelos locais e pelos colecionadores europeus. A sua produção aumentou a partir de 1850, quando o grão-vizir reformador Amir Kabir fundou fábricas de produção vidreira na cidade.

A forma distinta destas garrafas e as técnicas usadas para as produzir inspiraram designers americanos e europeus a criarem objetos muito semelhantes a estes, que se tornaram característicos do estilo *Art nouveau*.

#### 034

Taça com pé  
Turquia, Iznik, período otomano, c. 1510

Esta monumental taça, provavelmente utilizada para purificações rituais por membros da elite otomana, é uma das criações mais ambiciosas dos oleiros de Iznik. Em 1903 figurou na «Exposição de Arte Muçulmana» organizada no Museu das Artes Decorativas de Paris. Embora não se saiba se Calouste Gulbenkian visitou esta exposição, é possível que tenha estudado o seu catálogo, uma vez que comprou quatro dos objetos publicados, incluindo esta taça.

A «Exposição de Arte Muçulmana» foi uma das várias mostras de arte islâmica que ocorreram entre finais do século XIX e inícios do século XX. Nelas figuravam, sobretudo, peças emprestadas por prestigiados colecionadores e negociantes de arte. Os debates que então aconteciam na Europa sobre a definição das artes do Próximo Oriente refletem-se tanto nos nomes destas exposições – Arte Persa e Árabe, Arte Muçulmana e Arte Maometana - como no modo de mostrar as obras, que da imitação do ambiente das lojas e «salas orientais» evoluiu para a exposição isolada de «obras-primas».

Além do catálogo da «Exposição de Arte Muçulmana», Calouste Gulbenkian obteve os catálogos das mostras que se seguiram. Nesta secção encontram-se expostas outras aquisições que fez, juntamente com as suas reproduções nos respetivos catálogos.

#### 036

Tigela com gazela num jardim  
Pérsia, Caxã, período ilkhânida, final do século XIII ou início do século XIV

Calouste Gulbenkian comprou esta tigela em 1907, emprestando-a, nesse mesmo ano, à «Exposição de Cerâmica da Pérsia e do Próximo Oriente em Londres». Foi publicada no catálogo com o nome do seu novo dono, contribuindo para a afirmação pública de Calouste Gulbenkian enquanto colecionador, e tornou-se um dos objetos mais apreciados da sua coleção de cerâmica.

Esta tigela foi criada segundo um complexo processo, inventado no Iraque no século IX e difundido, em segredo, pelos territórios otomanos. O oleiro começava por pintar os elementos azuis, cobrindo-os com um verniz transparente que, depois de levado ao forno, adquiria um aspeto vidrado. Posteriormente aplicava uma mistura de cobre e óxidos de prata sobre a tigela, levando-a novamente ao forno para que obtivesse o aspeto metálico característico destas peças.

No século XIX, as cerâmicas persas com reflexos metálicos foram estudadas por vários artistas europeus, que reproduziram estas técnicas para criar as suas obras. Entre eles encontra-se William De Morgan, autor de algumas das peças de cerâmica expostas neste núcleo, como o prato em tons vermelhos que representa uma gazela no jardim semelhante à que está pintada no centro desta tigela. Na literatura da Pérsia a gazela é utilizada como metáfora para descrever a pessoa amada ou a beleza, considerada «fugaz como uma gazela».

#### 038

Painel de azulejos com cipreste  
Turquia, Iznik, período otomano, c. 1610-1620

Calouste Gulbenkian adquiriu este azulejo e outro semelhante ao colecionador Jules Marie Jeuniette, que possivelmente os comprou ao antiquário Hakky-Bey, dono de uma loja em Paris. Numa fotografia dessa loja, de março de 1906, vê-se exposto um par de azulejos idênticos a este, num ambiente que reproduz o aspeto densamente preenchido das salas orientais dos colecionadores privados.

Azulejos como este eram produzidos individualmente ou em série para revestir edifícios islâmicos. Os ciprestes que o decoram eram um motivo típico da cerâmica Iznik da segunda metade do século XVI.

No século XIX, o artista inglês William De Morgan criou vários azulejos com padrões inspirados na cerâmica otomana, um dos quais pode ser visto na parte detrás deste painel. Na interpretação deste ceramista, o cipreste é utilizado como moldura do azulejo, preenchido ao centro por reproduções em pequena escala de outros motivos Iznik, como folhas de ameixeiras.

#### 040

Capa litúrgica de Isfahan

Pérsia, Isfahan (?), período safávida, início do século XVII

Esta veste de seda provém possivelmente de uma igreja de Isfahan, uma cidade no centro do Irão. Seria utilizada por um sacerdote cristão durante a missa e tinha originalmente a forma de uma capa semicircular, assemelhando-se a um pluvial.

Esta peça é decorada com duas cenas religiosas. A representação da Crucifixão de Cristo pendia das costas do sacerdote e as figuras da Virgem Maria e do anjo Gabriel, uniam-se sobre o seu peito, formando uma Anunciação. O cabelo loiro de Maria Madalena, aos pés de Cristo crucificado, e a abreviatura latina INRI, inscrita sobre a cruz, baseiam-se em modelos ocidentais. A Anunciação, por sua vez, reflete o estilo de pintura típico de Isfahan no século XVII.

Esta capa foi cortada em pedaços, após ter caído em desuso. Os seus fragmentos serviram, provavelmente, como amostras de tapetes. Os irmãos Indjoudjian, negociantes de arte que venderam vários objetos a Calouste Gulbenkian, doaram dois destes fragmentos ao Victoria & Albert Museum de Londres, para que fossem reincorporados no que resta da peça original.

#### 042

Vaso com tampa

Síria, Raca, período aiúbida, final do século XII

Este vaso é proveniente de Raca, na Síria. No século XIX, esta cidade entrou no imaginário ocidental, graças às «Mil e Uma Noites», visto que era a capital do império de um dos protagonistas, o califa Harun al-Rashid, que governou o Império Abássida no século VIII.

Antiquários árabes e arménios, como Dikran Kelekian, aproveitaram-se desta onda de interesse por Raca e começaram a trazer para a Europa e para os Estados Unidos cerâmicas provenientes dessa cidade, datando-as do tempo de Harun al-Rashid. Hoje sabe-se que estas peças foram criadas no século XII, quatrocentos anos depois da morte daquele califa.

Entre 1906 e 1907, um grupo de refugiados circassianos encontrou em Raca um conjunto de peças de cerâmica em perfeito estado de conservação. Pensa-se que este vaso, um raro exemplar que conserva a sua tampa, foi encontrado nesse «Grande Achado». Calouste Gulbenkian adquiriu-o no final de 1907, pagando por ele o muito elevado preço de 30 000 francos, hoje equivalente a cerca de 127 000 euros.

#### 044

Portas em laca

Pérsia, período qajar, século XIX

Apesar de estas portas estarem assinadas e datadas de 1644, pensa-se que são uma falsificação revivalista do século XIX. Feitas em madeira lacada, foram pintadas num estilo propositadamente arcaizante, imitando a arte dos séculos XVI e XVII, o período em que se considerava que a pintura persa atingira o seu auge. A composição dos painéis centrais segue um modelo muito comum na arte da região, também encontrado em encadernações e tapetes.

Embora objetos como estes tenham sido inicialmente rejeitados pelos historiadores da arte como falsificações, hoje são valorizados pelo seu papel na história cultural da Pérsia do século XIX, porque representam uma reação tradicionalista contra a rápida modernização que então ocorria. É provável que tenham decorado a casa de um rico aristocrata ou mercador persa. O seu tamanho não impediu que fossem transportadas para a Europa através das redes de comércio arménias.

**046**

Retrato de Dikran G. Kelekian

Walt Kuhn, Estados Unidos da América, Nova Iorque, 1944

Dikran Kelekian, que se encontra retratado nesta aguarela, foi um importante antiquário, colecionador, escritor e escavador arménio. Nasceu em 1868, um ano antes de Calouste Gulbenkian, em Kayseri (Cesareia), na Anatólia Central, um dos principais centros de comércio e manufatura do Império Otomano.

Kelekian foi pioneiro entre os arménios na difusão das artes do Próximo Oriente pela Europa e pela América. Durante a década de 1890, abriu lojas em Istambul, no Cairo, em Paris e em Nova Iorque, especializando-se na venda de uma grande variedade de antiguidades. Dizia-se que visitar os seus estabelecimentos era como mergulhar na atmosfera encantada das «Mil e Uma Noites».

Como outros antiquários, Kelekian também publicou vários catálogos e emprestou as suas obras a inúmeras exposições de arte islâmica e aos mais prestigiados museus internacionais. Conhecido de Calouste Gulbenkian, vendeu-lhe sobretudo peças de cerâmica Iznik e têxteis otomanos, alguns dos quais podem ser vistos neste núcleo da exposição.

**048**

Fólio do «Álbum do Xá Jahan», também conhecido como «Álbum Kevorkian»

Índia, período mogol, c. 1658

Este fólio, bem como os quatro seguintes, pertenceu a um álbum encomendado pelo imperador indiano Xá Jahan e continuado pelos seus descendentes. No século XIX esse álbum foi encontrado à venda num mercado de Deli, na Índia, e levado para a Escócia. Aí foi redescoberto por dois turistas numa obscura loja de antiguidades, no início do século XX. O antiquário arménio Hagop Kevorkian, amigo de infância de Calouste Gulbenkian, comprou-o em 1929 num leilão. Depois da sua morte, foi doado ao Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque, onde ficou conhecido como o «Álbum Kevorkian».

O «Álbum Kevorkian» é uma das mais importantes coletâneas de caligrafia e pintura do período mogol, oferecendo-nos um vislumbre da vida e dos interesses da corte indiana do século XVII. Várias das cenas representadas nas suas páginas são protagonizadas por dervixes, místicos muçulmanos que renunciaram ao mundo material e que frequentavam a corte mogol. As molduras de dois dos fólios expostos apresentam flores desenhadas de forma muito precisa, algumas das quais foram copiadas de herbários europeus.

O álbum completo tinha 50 fólios. Atualmente, o Metropolitan Museum of Art conserva 41 deles, enquanto os nove restantes se encontram na Freer Gallery of Art, em Washington. Calouste Gulbenkian possuiu um fólio de um outro álbum deste tipo, encomendado pelo Xá Jahan, filho de Jahangir, que se encontra exposto no próximo núcleo da exposição.

**050**

Tigela pintada com reflexo metálico policromático

Iraque, Baçorá, período abássida, segunda metade do século IX

Esta tigela é um exemplo particularmente expressivo de um novo tipo de cerâmica vidrada que foi descoberto no início da década de 1910 em Samarra, a capital do Iraque durante o século IX. Originalmente, pensava-se que estas peças teriam sido criadas nessa cidade por encomenda imperial. Hoje acredita-se que foram produzidas em Baçorá, no sul do Iraque.



A cidade portuária de Baçorá foi protagonista de uma verdadeira revolução na arte da cerâmica, no século IX. Foi aí que se inventou a receita do vidrado de estanho, assim como a complexa técnica de reflexo metálico sobre o vidrado, utilizada no fabrico desta peça para lhe dar o seu aspeto metalizado. A vitalidade dos oleiros de Baçorá é visível nas suas coloridas decorações, inspiradas num vasto leque de fontes: desde os «olhos» e espinhas típicos dos vidros «millefiore» (mil flores), até aos arabescos inspirados pelos estuques e metais contemporâneos.

Calouste Gulbenkian, que preferia peças mais recentes e em perfeito estado de conservação, não obteve esta peça para a sua coleção. Comprou-a para a doar ao Museu do Louvre, a pedido do curador Gaston Migeon, seu amigo, juntamente com um gomil de metal. As duas peças foram expostas nesse museu numa vitrina com o seu nome.

#### 052

Jarro de jade branco

Uzbequistão, Samarcanda, período timúrida, c. 1417-1449

Este jarro feito em jade branco, uma pedra considerada nobre e com poderes mágicos, é uma peça única. Reproduz o formato de recipientes em metais preciosos da região do Khorasan, no nordeste do Irão, e foi-lhe acrescentada uma asa em forma de dragão, um motivo de influência chinesa.

Este objeto fazia parte de um conjunto de doze peças criadas para o sábio sultão Ulugh Beg, cujo nome e títulos se encontram inscritos em torno do gargalo. Ulugh Beg governou Samarcanda, no atual Uzbequistão, entre 1409 e 1449. Era neto do imperador Timur, fundador da dinastia timúrida, que governou a Pérsia entre os séculos XIV e XVI.

Por volta de 1613, este jarro entrou na posse do imperador da Índia mogol Jahangir, também descendente de Timur, que mandou inscrever o seu nome no rebordo, reclamando a sua prestigiada herança persa. Foi depois transmitido ao seu filho e sucessor, o Xá Jahan, que fez gravar nele uma terceira inscrição, por baixo da asa.

#### 054

Fólio com caligrafia de Mir 'Ali

Caligrafia: Pérsia ou Bucara, período safávida, c. 1505-1545

Iluminação e bordas: Índia, período mogol, c. 1650-1658

Este fólio pertenceu a um dos álbuns compilados por ordem do Xá Jahan, o imperador da Índia mogol que mandou construir o Taj Mahal. Contém um poema sobre a mudança, em que o mundo é comparado a uma ampulheta: «num momento está com o lado certo para cima, no outro está de cabeça para baixo».

Este poema foi copiado por Mir 'Ali, um ilustre calígrafo persa do século XVI. A sua assinatura encontra-se no canto inferior esquerdo. Amostras da caligrafia de Mir 'Ali foram avidamente colecionadas pelos governantes da Índia mogol durante o século XVII. Eram colocadas em molduras ricamente decoradas com flores ou motivos abstratos e compiladas em álbuns.

Durante o século XIX, vários destes álbuns foram desmembrados e as suas páginas vendidas individualmente, dado que muitos colecionadores de manuscritos europeus não sabiam ler persa ou árabe, interessando-se sobretudo pelas ricas decorações e pinturas.

Este fólio, sem qualquer figuração, demonstra que, ao contrário do que acontecia com outros colecionadores, o gosto por manuscritos islâmicos de Calouste Gulbenkian não se limitava às iluminuras, mas também se estendia a outras áreas da arte dos livros, como a caligrafia.

#### 056

Antologia do príncipe Iskandar

Copiado por Mahmud ibn Murtaza al-Husayni e Hasan al-Hafiz, Shiraz, Pérsia, período timúrida, 1411

Em 1923 o barão Edmond de Rothschild ofereceu a Calouste Gulbenkian estes dois manuscritos, os mais belos da sua coleção. Além de uma prova de amizade, esta oferta foi, provavelmente, uma recompensa pelos conselhos que Gulbenkian lhe teria dado sobre investimentos petrolíferos.

Os dois volumes oferecidos a Gulbenkian pertencem a uma das mais ricas antologias de obras literárias e científicas encomendadas pelo príncipe persa Iskandar, governador de vários territórios da Ásia Central no início do século XV. Encerram nas suas páginas uma coletânea de obras poéticas e em prosa, completada por outros dois manuscritos hoje preservados em Londres e em Istambul, que continham, respetivamente, um horóscopo e um conjunto de tratados científicos.

O primeiro volume da antologia encontra-se aberto no índice, onde estão listados os nomes das obras compiladas. Nas páginas do segundo volume, vê-se um grupo de peregrinos em torno da Caaba, o local mais sagrado dos muçulmanos. A composição minuciosa e intrincada destes fólhos, ricamente iluminados, é típica dos manuscritos de Shiraz, um importante centro de produção livreira no sudoeste do Irão, de que Iskandar era governador.

Em 1415, três anos após a criação desta obra, Iskandar foi executado, depois de se rebelar contra o Xá seu tio. Apesar da sua curta vida, os mais de setenta manuscritos que encomendou tiveram uma enorme influência no desenvolvimento da arte do livro islâmico e na produção de antologias como esta. Neste núcleo da exposição encontra-se exposta uma outra antologia de obras poéticas por ele encomendada.

#### 058

«A virtude do silêncio»

Uzbequistão, Bucara (?), período safávida, 1554-1555

Depois da Primeira Guerra Mundial, Calouste Gulbenkian adquiriu cerca de cinquenta manuscritos islâmicos. Muitos deles contêm importantes obras da literatura persa e indiana, repletas de histórias trágicas, épicas, românticas ou simplesmente curiosas.

Este manuscrito é uma edição do «Tuhfat al-ahrar» [Dádiva dos Livres] uma obra mística escrita no século XV pelo poeta sufi Jami. Nas páginas expostas, pode-se ver a ilustração de uma anedota sobre a virtude do silêncio, protagonizada por uma tartaruga que desejava voar.

A tartaruga alcança o seu sonho agarrando-se pela boca a um ramo transportado por dois patos. Mas, apesar dos avisos dos companheiros para manter a boca firmemente fechada, não resiste à vontade de chamar um atónito grupo de pessoas por quem passa durante a viagem. Ao abrir a boca, cai e morre, servindo a sua história de exemplo aos tagarelas.

#### 060

Encadernação

Pérsia, período safávida, século XVI

Ao formar a sua coleção de arte islâmica, Calouste Gulbenkian pediu frequentemente o apoio e os conselhos de outros colecionadores. Um deles era Alfred Chester Beatty, um americano residente em Londres. Enquanto o interesse de Gulbenkian pela arte islâmica englobava vários tipos de manifestações artísticas, Beatty interessava-se, principalmente por manuscritos, aconselhando-o nas suas aquisições.

Beatty comprou uma vasta coleção de encadernações soltas, composta, principalmente, por obras de origem árabe. Gulbenkian também colecionou encadernações, sobretudo de origem persa, as mais apreciadas pelos colecionadores, recorrendo aos encadernadores de Beatty para restaurarem possíveis danos.

Nesta vitrina encontram-se expostos três exemplares destas encadernações. O exterior de cada uma delas foi decorado com moldes impressos sobre couro e depois dourados. No interior utilizava-se a mesma

técnica, combinada com trabalho em filigrana, que consiste em cortar padrões em couro dourado, posteriormente disposto sobre um fundo colorido.

**062**

Alcorão

Indonésia, Sumatra, séculos XVII ou XVIII

Na sua coleção, Calouste Gulbenkian possuía alguns ricos manuscritos do Alcorão, o livro sagrado dos muçulmanos. Este exemplar, obtido em 1917, foi uma aquisição excecional por ser proveniente da Indonésia, um local pouco conhecido dos colecionadores europeus, que não costumavam comprar peças de origens tão distantes.

Este manuscrito é proveniente de Achém, no norte da ilha de Sumatra. A região de Achém foi o ponto a partir do qual o Islão entrou na Indonésia, em meados do século XIII. Era conhecida como a «Varanda de Meca» por ser um importante local de encontro de muçulmanos, que daí embarcavam para a peregrinação anual («Hajj»).

Em 1511, Achém tornou-se um sultanato islâmico que se expandiu rapidamente pelo resto da ilha de Sumatra e pela península da Malásia, convertendo-se no mais poderoso potentado da região. Este período de grande poder e prosperidade trouxe importantes desenvolvimentos artísticos, que incluíram a produção de manuscritos como este, em que o texto é enquadrado por molduras decoradas com elementos arquitetónicos.

**064**

Tapete do tipo «Combate de Animais»

Pérsia, Caxã (?), período safávida, meados do século XVI

Este tapete pertenceu ao historiador da arte alemão Wilhelm von Bode, diretor geral dos museus de Berlim, que o adquiriu em Itália e o doou ao Museu de Artes Decorativas de Berlim. Calouste Gulbenkian comprou-o a essa instituição em 1936.

Com o declínio da economia europeia depois da Primeira Guerra Mundial, houve uma verdadeira competição entre os milionários ligados à exploração do petróleo. Os tapetes persas foram dos objetos mais cobiçados por eles, por terem uma ligação direta com o Irão, um dos novos centros mundiais de exploração petrolífera. Eram importantes símbolos de prestígio, assinalando a riqueza dos seus proprietários e os seus contactos com o Médio Oriente.

Tapetes como este, decorados com animais em combate, serviam para decorar palácios de monarcas e nobres persas e estrangeiros durante o século XVI. São há muito associados, sem haver provas concretas, com a cidade de Caxã, na Pérsia central, um dos mais importantes centros de produção e de comércio de tecidos e tapetes de seda nesse período.

Este exemplar foi tingido utilizando cochenilha americana, um corante vermelho proveniente do México possivelmente trazido para a Pérsia pelos portugueses, através de Ormuz, em meados do século XVI.

**066**

Tapete de túmulo

Pérsia, Tabriz (?), período safávida, século XVI

Este raro tapete de seda é decorado com inscrições persas de louvor ao Imã Riza, um dos descendentes do profeta Maomé, venerado pelos muçulmanos xiitas. Foi provavelmente feito por encomenda régia para cobrir o túmulo deste santo, em Mashad, a segunda maior cidade do Irão e um dos principais locais de peregrinação xiitas.

Este foi o último tapete persa que Calouste Gulbenkian comprou. O colecionador adquiriu-o em 1939 por intermédio de Arthur Upham Pope, um professor universitário americano, especialista em cultura persa,

que o aconselhou em várias compras durante este período. Pope pediu-lhe 40 mil dólares por este tapete, mas Calouste Gulbenkian pagou apenas cerca de metade desta quantia.

**068**

Vaso de vidro esmaltado

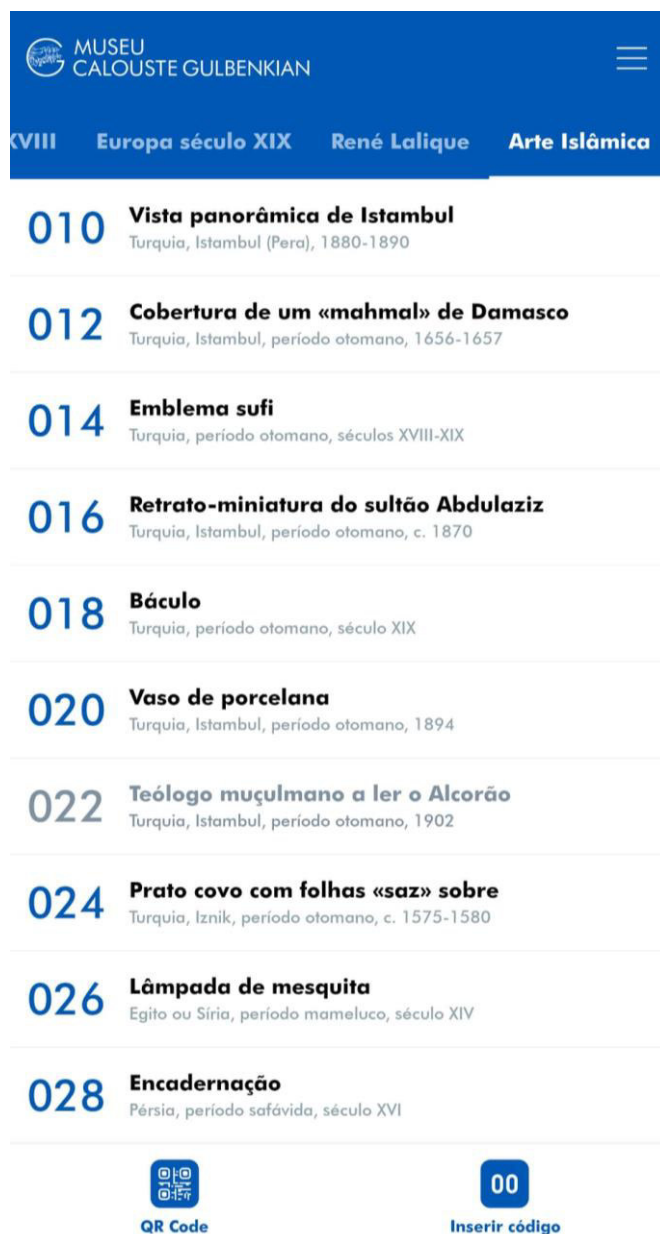
Egito ou Síria, período mameluco, finais século XIII ou início século XIV

Fénixes, abutres, poupas, gansos, papagaios, pegas, galinhas e um gavião que capturou um pato voam sobre uma superfície de água e sete colinas ondulantes neste vaso de vidro esmaltado, o maior e mais ricamente decorado que se conhece.

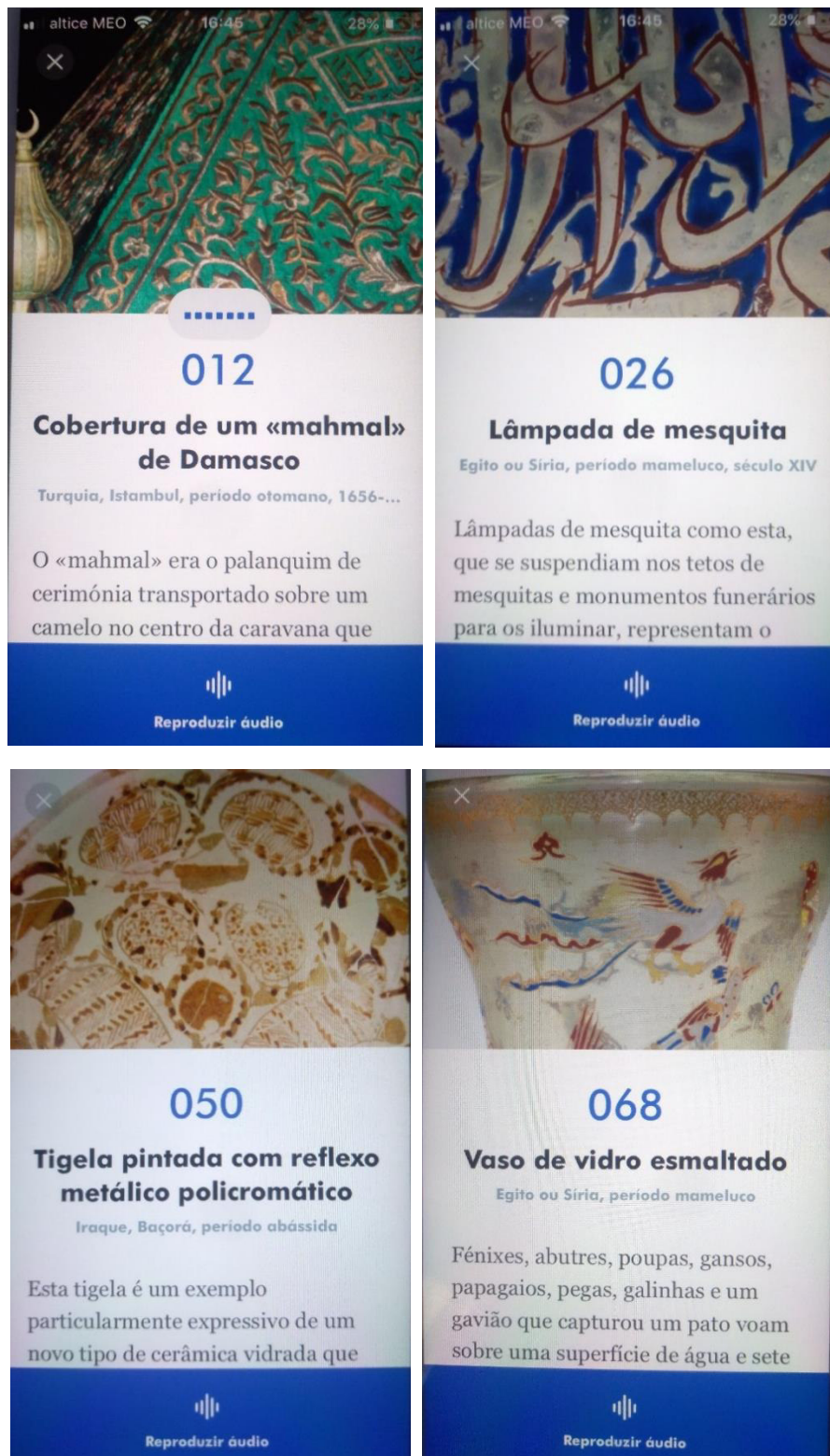
Pensa-se que esta é uma representação da «Conferência das Aves», uma parábola sufi escrita no século XII pelo poeta persa Farid al-Din al-'Attar. Nesta história, os pássaros de todo o mundo reúnem-se para eleger um soberano. Cada um representa um defeito que impede a humanidade de atingir a iluminação. A poupa, a mais sábia das aves, sugere que deveriam procurar o lendário Simorgh, que vive numa montanha distante. As aves embarcam, então, numa longa jornada através de sete vales, ao longo da qual têm de enfrentar árduas provas. Muitas morrem pelo caminho ou perdem a esperança, outras nem chegam a partir, com medo. No final da viagem, os trinta pássaros que sobreviveram olham o seu reflexo num lago. É então que percebem que o líder que procuravam era nada mais, nada menos, do que todos eles, pois Simorgh, em persa, significa trinta pássaros.

Esta foi a penúltima compra que Calouste Gulbenkian fez para a sua coleção de arte islâmica. Pensa-se que terá vindo da China, para onde teria sido enviada como oferta diplomática ou por encomenda de algum muçulmano aí residente.

## ANEXO XII – Screenshots da app da exposição



1 – Índice da app.



2 – Aspeto final de alguns textos na *app*.